INSTYTUT BADAŃ LITERACKICH
POLSKIEJ AKADEMII NAUK

PAMIĘTNIK LITERACKI

CZASOPISMO KWARTALNE POŚWIĘCONE HISTORII
I KRYTYCE LITERATURY POLSKIEJ

ROCZNIK LXII, ZESZYT 2

WROCŁAW · WARSZAWA · KRAKÓW · GDAŃSK
ZAKŁAD NARODOWY IMIENIA OSSOLIŃSKICH
WYDAWNICTWO POLSKIEJ AKADEMII NAUK
1971

INSTYTUT BADAŃ LITERACKICH
POLSKIEJ AKADEMII NAUK

PAMIĘTNIK LITERACKI

CZASOPISMO KWARTALNE POŚWIĘCONE HISTORII I KRYTYCE LITERATURY POLSKIEJ

ROCZNIK LXII, ZESZYT 2

WROCŁAW · WARSZAWA · KRAKÓW · GDAŃSK
ZAKŁAD NARODOWY IMIENIA OSSOLIŃSKICH
WYDAWNICTWO POLSKIEJ AKADEMII NAUK
1971

ZAŁOŻONY W ROKU 1902
PRZEZ TOWARZYSTWO LITERACKIE
IMIENIA ADAMA MICKIEWICZA

Komitet redakcyjny: MICHAŁ GŁOWIŃSKI, MIECZYSŁAW KLIMOWICZ, ZDZISŁAWA KOPCZYŃSKA, HENRYK MARKIEWICZ (zastępca redaktora naczelnego), ZOFIA STEFANOWSKA, KAZIMIERZ WYKA, BOGDAN ZAKRZEWSKI (redaktor naczelny)

Sekretarz redakcji: ZOFIA SYPULANKA

Sekretarze techniczni redakcji: ANIELA PIORUNOWA (Warszawa), WOJCIECH GŁOWALA, EDWARD LASOTA (Wrocław)

Zakład Narodowy im. Ossolińskich — Wydawnictwo. Wrocław 1971. Nakład: 1200 + 150 egz. Objętość: ark. wyd. 31,80, ark. druk. 24,25, ark. A1 32. Papier druk. sat. kl. V, 70 g, 70 ×100. Oddano do składania 24 II 1971. Podpisano do druku 11 VI 71. Druk ukończono w czerwcu 1971. Wrocławska Drukarnia Naukowa. Zam. 561/71. K-10. Cena zł 45.—

Pamiętnik Literacki LXII, 1971, z. 2

MARIA JANION

ROMANTYCZNI JAKOBINI. DEMBOWSKI — BERWIŃSKI

Zygmunt Krasiński cierpiał na dwie obsesje: rewolucji i jakobinów. Snuło się za nim, przed nim i wszędzie widmo Rzeczypospolitej Czerwonej. Nie mamy przecież powodu narzekać na te obsesje: zawdzięczamy im wielkie *inferno* rewolucji przedstawione w *Nie-Boskiej Komedii,* zawdzięczamy wiele — rozsianych przede wszystkim w nader obfitej korespondencji — uwag, spostrzeżeń, notatek, refleksji, zapisków i rozważań o europejskiej i polskiej rewolucji, o jej ludziach. Wśród portretów rewolucjonistów nakreślonych krwią i żółcią przez Krasińskiego osobne miejsce zajmuje — natchniony strasznym tonem mongolskim — Mickiewicz w roku 1848. Nie o tych zmaganiach Krasińskiego — z Mickiewiczem, a wcześniej jeszcze ze Słowackim — chcemy tutaj mówić. Naturalnie, w nich przede wszystkim zawarty został wielki scenariusz polskiej rewolucji. W nich — jak i w gwałtownej polemice z Henrykiem Kamieńskim. Ale Krasińskiemu jawi się jeszcze jedna osoba dramatu — jeszcze jeden protagonista „jakubińskich spisków" [1]. To Edward Dembowski.

Prawdopodobnie spotkał się z nim osobiście. To tajemnicze zetknięcie fascynowało biografów i historyków [2]. Stanisław Małachowski opowiadał, że Krasińskiego odwiedził „młody człowiek", głoszący ideę „panowania czysto ludowego".

> Objawiał [...] gotowość do używania wszelkich sposobów potrzebnych terroryzmu.

Poeta był przerażony tak jawnym zagrożeniem „zbrodniami i rzezią" [3]. Kamieński jakby potwierdzał to świadectwo: „Mówił mi o Dembowskim

[1] Takiego określenia użył Z. Krasiński (*Listy do Adama Sołtana.* Opracował i wstępem poprzedził Z. Sudolski. Warszawa 1970, s. 450, list z 12—20 V 1844).

[2] M. Grabowska przygotowuje na ten temat rozprawkę pt. *Spotkanie Pankracego z hrabią Henrykiem. Plotki i domniemania historyczne.*

[3] Cyt. za: S. Tarnowski, *Zygmunt Krasiński.* T. 2. Kraków 1912, s. 175.

autor *Psalmów* jako o człowieku niesłychanie krwawym" [4]. W roku 1843 Krasiński czytał artykuł Dembowskiego pt. *Kilka myśli o eklektyzmie* i dał wyraz oburzeniu w liście do Augusta Cieszkowskiego [5]; ale mógł nie wiedzieć, że to twór Dembowskiego: rzecz była opatrzona podpisem „D". Natomiast w „dramacie zaczętym z ostatnich wypadków lutowych 1846 r." (tak brzmi notatka poety; Czubek zatytułował fragment: *Rok 1846*), dziejącym się w salonie warszawskim w styczniu 1846, pojawia się „pan Edward" (prawdopodobnie Dembowski) — postać groźna — zwiastun i uosobienie nieszczęścia. Posłuchajmy:

SIOSTRA. Idzie — idzie — a wiecie kto?
WSZYSCY. Kto?
SIOSTRA. Ktokolwiek on, to zowie się: Nieszczęście!
(*Słychać głos za drzwiami*).

Kiedy ci mówię, puszczaj! — Czy nie wiesz, żem przyjaciel brata pani i pani. —

OBYWATEL. Ach! to pan Edward!
(*Wchodzi sąsiad*).

SIOSTRA. Wiedziałam!
SĄSIAD.
(*Na tym się dramat urywa*) [6].

Ciekawi fakt, że chociaż Krasiński miał sposobność przepisywania utworu na czysto i czynienia wówczas poprawek [7], to jednak go nie dokończył. Dramat się urywa tak, jakby dalszy ciąg już nie był potrzebny: Nieszczęście stanęło u progu. Trudno się domyśleć, co Krasińskiemu zmąciło tok pracy: może konieczność przejścia od stylu „realistycznego", w którym utrzymany został znany nam fragment, do „ekspresjonistycznego" (w takim sensie, w jakim Walter Sockel ujmuje osobliwy symbolizm postaci żebraka w *Pani Bovary* Flauberta i w *Drodze do Damaszku* Strindberga [8])?

Bo charakterystykę Dembowskiego w tonacji ironiczno-realistycznej Krasiński naszkicował w liście do Małachowskiego z 30 III 1846:

---

[4] H. Kamieński, *Pamiętniki i wizerunki*. Z rękopisów przygotowała do druku i przypisami opatrzyła I. Śliwińska. Wstęp opracował W. Kula. Wrocław 1951, s. 81. Dalej następuje niezmiernie istotny i ciekawy wywód Kamieńskiego na temat stosunku Dembowskiego do terroryzmu, wywód poważnie korygujący zacytowane zdanie autora *Psalmów*.

[5] Piszę o tym w studium pt. *Dialektyka historii w polemice między Słowackim a Krasińskim*. W: *Romantyzm. Studia o ideach i stylu*. Warszawa 1969, s. 171.

[6] Z. Krasiński, *Pisma*. Wydanie Jubileuszowe. T. 5. Kraków 1912, s. 113.

[7] Informuje o tym J. Czubek w *Dodatku krytycznym* (jw., s. 364).

[8] Zob. W. Sockel, *Estetyka ekspresjonizmu*. „Przegląd Humanistyczny" 1962, nr 4. Uwagi Sockela mogłyby się przyczynić do rozwikłania statusu istnienia takich „postaci" romantycznych, jak Pacholę w *Marii* czy Strach i Imaginacja w *Kordianie*.

> Edward to dobry chłopiec, ale koniecznie sobie ubrdał, że Robespier wielka historyczna figura, i odtąd zaprzągł się w małpowanie figury onej wielkiej: rysy sobie na kształt jej i gesta układał, głos wyrobił był sobie z 93 r., cedził słowa wyrokowym sposobem, palec średni zawsze wystawiał naprzód, inne zginając, gdyby ostrze gilotynki, a w gruncie dusza poczciwa, serce namiętnie polskie, lecz ciasny umysł i próżność olbrzymia. Dowiódł głupstwa najgłupszego, klub zakładając zaraz trzeciego dnia w Krakowie i pisząc nań prawa. Gdyby był dyktatorem został, nazajutrz po nim chyba koń jego byłby nastąpił, bo nie tacy ludzie narody do zwycięstwa prowadzą. Miał lat dwadzieścia trzy, nie więcej [9].

Ta natrętna stylizacja rewolucyjna drażniła — i przerażała — zresztą nie tylko Krasińskiego. Kamieński opowiada, jak Aniela Dembowska, przebywająca wówczas w domu jego siostry i szwagra, miała powiedzieć: „To są bardzo poczciwi ludzie, ci Suffczyńscy, ale to nic nie pomoże, muszą wisieć, bo arystokraci". Dembowski powtarzał to w upojeniu Kamieńskiemu, który zanotował:

> Dawno to już, dawno, ale te słowa tak utkwiły w mojej pamięci, że ich czas nigdy nie potrafi zatrzeć, i szczęście moje, że już więcej Dembowskiej nie widziałem, bo odtąd już wyraźny wstręt do niej czułem [10].

Kim był zatem Dembowski dla Krasińskiego? Był widmem Nieszczęścia — i był dobrym, lecz ograniczonym i przez to niebezpiecznym poczciwcem-głuptasem. Zadziwiająca ambiwalencja! Być może, więcej ona mówi o Krasińskim niż o Dembowskim. Ale już w zacytowanym szkicu do portretu zostało wypowiedziane to, co Krasińskiemu kazało traktować Dembowskiego jako uosobienie siły groźnej, zbiorowej, dziejowej. To 1793 — jako symbol tego nowego świata, który nie tylko powstał, lecz ciągle poszerza swoje granice. Jeszcze dobitniej, jeszcze poważniej powiedział to Krasiński w liście z 17 III 1846 do tegoż Małachowskiego:

> Dembowski i jemu podobni z swoim heglizmem i z tradycjami dziewięćdziesiątego trzeciego są na drodze, która nie ma wyjścia, która kończy się przepaścią i dla nas, i dla narodu! [11]

Znów więc 1793! Dembowski rozstrajał Krasińskiego tak jak i inne „demagogi" w 1846 zajmujące się „małpiarstwem 93 r. i hajdamaczy-

---

[9] *Listy Zygmunta Krasińskiego do Stanisława Małachowskiego*. Kraków 1885, s. 93—94.

[10] Kamieński, *op. cit.*, s. 109.

[11] *Listy Zygmunta Krasińskiego do Stanisława Małachowskiego*, s. 74. — Krasiński konsekwentnie utożsamiał młodoheglizm z jakobinizmem. Przytoczmy np. jedną z takich wypowiedzi (Z. Krasiński, *Listy do Jerzego Lubomirskiego*. Opracował i wstępem poprzedził Z. Sudolski. Warszawa 1965, s. 33, z 21 VIII 1839): „Szkoła Hegla się rozpada, kłóci, szkaluje, o Bogu i nieśmiertelnej duszy słyszeć nie chce. Anarchia zupełna w filozofii, w teologii, w nauce! Idealnie rewolucja francuska przepływa nad tym krajem jak chmura, w idealnych sferach jakobinizm wre".

zny"[12]. Bo w wyobraźni Krasińskiego jakobini utożsamiali się z hajdamakami[13]. Jedni robili rewolucję na wschodzie, drudzy na zachodzie. Rewolucja jednak była ta sama, jak mniemał. Tyle razy Krasiński pisał z gniewnym uniesieniem o małpowaniu rewolucji francuskiej, Robespierre'a, 1793. Chciał w ten sposób zdegradować imitatorów, poniżyć naśladowców. „Ach! *servile imitatorum pecus*" — mówi Pankracy o tłumie swych zwolenników hałasujących, bezmyślnych, niewolniczo tępych. Do tego jeszcze zawstydzała Krasińskiego narodowa nieoryginalność myśli naszych „doktrynerów":

> Co mnie zagryza, to to, że emigracja tak się swarzy. Czyż demokraty pozbawieni pojęcia narodowości? Czyż tak już zaprzęgli się w małpiarstwo doktryn francuskich, że nic ich odwołać do czystej myśli polskiej nie zdoła? Doktrynery takie wolą teorię swą niż życie i życia wypadki żywe. [...] Biedne głowy, przerobione na karb francuskiej rewolucji, jak gdyby jedna tylko rewolucja mogła być na świecie, zawsze ta sama, nigdy w innych kształtach! Głupi oni dotąd[14].

Krasiński przeciwstawiał wielokształtne „życie" — martwej „doktrynie", oddzielał przywódców od tłumów naśladowców, odcinał rewolucję francuską od jej współczesnego małpowania, wyodrębniał czystą myśl polską od francuskiej doktryny. Nie dopatrujmy się w tym wszystkim jednak jakiejś większej koncepcji historiozoficznej, ani też — tym bardziej — poszukiwania źródeł „autentycznej", „narodowej" rewolucji. Poza normalną, arystokratyczno-romantyczną niechęcią do „tłumów" i ludzi „średnich" Krasiński odwoływał się tu po prostu do szeroko rozpowszechnionych, banalnych wręcz w konserwatywnym myśleniu ówczesnym sposobów dewaluacji rewolucji (co nie oznacza bynajmniej, że miał pozytywny sąd o postaci Robespierre'a czy o r. 1793). Uprawiał zwykłą, potoczną, konserwatywną demagogię.

W swych odczuciach, odruchach, wyobrażeniach Krasiński nie był bynajmniej odosobniony. Dowodów byłoby wiele — przytoczmy na razie jeden. Patologiczny nienawistnik, chory — jak sam to określił — na „bezrozumną antropofobię", a już szczególnie obsesyjnie tropiący ślady działalności rewolucjonistów, choć sam przejściowo w młodości związał

---

[12] Wyrażenie użyte w liście do K. Gaszyńskiego z 25 III 1846 (*Listy Zygmunta Krasińskiego do Konstantego Gaszyńskiego.* Lwów 1882, s. 264).

[13] Rabacja Szeli to była dla niego „druga koliszczyzna". Sąd ten zaczerpnął z listu J. Lubomirskiego, który sformułował o r. 1846 zdanie przepisane przez Krasińskiego w liście do Małachowskiego (*Listy Zygmunta Krasińskiego do Stanisława Małachowskiego,* s. 67, z 16 III 1846; podkreślenia pochodzą zapewne od Krasińskiego): „Koliszczyzna druga, choć z tych samych źródeł płynąca, zalewa kraj krwią i łzami". Por. Krasiński, *Listy do Jerzego Lubomirskiego,* s. 403—404.

[14] *Listy Zygmunta Krasińskiego do Stanisława Małachowskiego,* s. 83, z 20 III 1846.

swe losy z tajnym sprzysiężeniem, Ludwik Jabłonowski, wystawił im takie świadectwo:

> W kraju została szajka najgorszego rodzaju wichrzycieli, a napłynęła z Francji ćma już całkiem otwartych socjalistów, jak Malinowski, Leon Zaleski, Napoleon Nowicki, Robert Chmielewski *etc.* Ci prawie bezwzględnie narodowość na drugie usuwali pole, a — jak w [r.] 1871 Paryska Komuna — marzyli tylko o zemście na szlachcie, guillotynie i apoteozując koliszczyznę wywoływali Rzeczypospolitą kąpiącą się we krwi i błocie [...], z rewolucji francuskiej znali tylko kosz guillotyny, z dziejów Polski humańszczyznę i wieszaniny warszawskie, wszystko inne było im obce [15].

Od przeciwników tej generacji rewolucyjnej, która ginęła masowo w więzieniach, egzekucjach, na polach bitew rewolucji europejskiej, dowiadujemy się, jak określony, jak wyrazisty kształt nadawała ona polskiej rewolucji. Dembowski był jednym z jej współtwórców.

Nic dziwnego zatem, że wysuwa się ciągle na pierwszy plan, że tyle miejsca zajmuje w zgorączkowanej rewolucją wyobraźni Krasińskiego. Podsumujmy krótko: Dembowski był dla Krasińskiego jakobinem, a raczej — imitatorem jakobinów. Dołączył do niego również i Berwińskiego. Bo głównie do autora *Mogiły Kościuszki* i *Marsza w przyszłość* odnoszą się szydliwe słowa z listu Krasińskiego — po otrzymaniu wiadomości o rabacji galicyjskiej:

> O, mieli co opiewać poznańscy poeci! mieli co wynosić pod obłoki cnoty ludowe, świętość ludową, poczciwość ludową, sprawiedliwość ludową, zapał ludowy do wielkich rzeczy, sens niezawodny ludowy, taki niezawodny jak papieża! [16]

Krasiński triumfował nad Berwińskim — tak jak nad Słowackim:

> Więc strach, mówisz, mówił ze mnie,
> Gdym przeczuwał, że się w ciemnie
> Zasuwamy, a nie w zorzę —
> I że lud się zhańbi może? — [17]

Był to jednak triumf pozorny. Pozorny przede wszystkim dlatego, że Krasiński oskarżał polskich jakobinów — tu: skrajnie rewolucyjnych romantyków o ignorancję, krótkowzroczność, nieautentyczność, „małpiarstwo" 1793 roku. A oni byli właśnie najbardziej świadomymi, konsekwentnymi i prawowitymi dziedzicami wielkiej rewolucji. Byli jej dalekowzrocznymi spadkobiercami.

Wiktor Hugo traktował romantyzm jako wyraz literacki rewolucji politycznej, która się dokonała w wieku XVIII.

---

[15] L. J a b ł o n o w s k i, *Pamiętniki.* Opracował oraz wstępem i przypisami opatrzył K. L e w i c k i. Kraków 1963, s. 219.

[16] *Listy Zygmunta Krasińskiego do Stanisława Małachowskiego*, s. 77, z 18 III 1846.

[17] Z. K r a s i ń s k i, *Psalm żalu.* W: *Pisma*, t. 5, s. 45.

> Powiedzenie „rok 93 w literaturze", tak często w 1830 roku powtarzane w formie zarzutu przeciwko literaturze współczesnej, nie jest zgoła tą zniewagą, którą by być chciało.

— dowodził. Zawarta jest w nim pewna doza słuszności, chociaż w intencjach tkwił zamiar zniesławienia.

> I tutaj, jak zwykle, ślepa była przenikliwość nienawiści. Błoto, którym obrzuca ona czoło prawdy, jest pozłotą, światłem i sławą.

— chełpi się Hugo. Romantycy za zaszczyt poczytują sobie tę zniewagę.

> Jesteśmy rokiem 89, nie tylko 93. Rewolucja, cała Rewolucja — oto źródła literatury dziewiętnastego wieku.

Ta literatura stanowi „logiczną dedukcję z wielkiego wydarzenia chaotycznego i genezyjskiego, które ojcowie nasi oglądali, które dało nowy punkt wyjścia światu".

I dalej Hugo snuje tę swoją romantyczno-rewolucyjną kosmogonię i genealogię.

> Przyznajemy się do własnej chwały — jesteśmy rewolucjonistami. Myśliciele czasów naszych, poeci, pisarze, historycy, mówcy, filozofowie, wszyscy, wszyscy i wszyscy wywodzą się z rewolucji francuskiej. Z niej, i tylko z niej. Rok 89 zniszczył Bastylię; rok 93 zdarł koronę z Luwru. Z 89 wyszło Oswobodzenie, a z 93 Zwycięstwo. Rok 89 i rok 93 — z nich to wywodzą się ludzie dziewiętnastego wieku. To jest ojciec ich i matka. Nie szukajcie dla nich innego pokrewieństwa, innego natchnienia, innych korzeni [18].

Wielką retoryką Hugo odpowiedzieliśmy na oskarżenia Krasińskiego — oskarżenia, jak widać, w Europie powszechne. Autor *Chłosty* pomógł nam również w wystawieniu Dembowskiemu świadectwa prawego i dobrego urodzenia. Ma on „ojca" i „matkę", nie musi się wstydzić swego rodowodu. Wywiedziona przez Hugo genealogia nie hańbi naszych romantycznych jakobinów.

W XIX wieku, w pierwszej jego połowie, być jakobinem, wskrzesić „tradycje dziewięćdziesiątego trzeciego" — to znaczyło połączyć jakobińską egzaltację i rewolucyjny romantyzm z racjonalizmem. Słowacki i Mickiewicz, by uzasadnić rewolucję, musieli się odwołać do pomocy Słowa Bożego. Romantyków takich, jak Dembowski i Berwiński, do rewolucji bez mistyki prowadziła droga przez lewicę heglowską, przez racjonalistyczną filozofię historii, przez krytykę krytyki. To była jedyna wówczas szkoła „bezmistycznej" rewolucji; nauki w niej pobierał również Marks.

Tematem naszych rozważań stanie się właśnie zespół cech znaczących

---

[18] W. Hugo, *Wiek dziewiętnasty.* W: *Literatura i polityka.* Przełożyła H. Szumańska-Grossowa. Warszawa 1953, s. 80—82.

polskiego jakobinizmu romantycznego — na przykładzie dwóch jego najwybitniejszych przedstawicieli.

W swoim słynnym studium z 1845 r. (w tytule jego znalazły się dwa ulubione pojęcia autora: „filozofia" i „przyszłość"), w studium pt. *Myśli o przyszłości filozofii*, Dembowski zdawał sprawę ze stanu kryzysu, „rozstroju", „rozstępu", „odmętu walczących ze sobą sprzeczności" we współczesnym społeczeństwie. W rozmaitych postaciach tych sprzeczności dostrzegał jedną i tę samą: przeciwieństwo „świata myśli i świata czynu". W takich kategoriach przedstawiała mu się teraźniejszość i jej dramatyczne rozdarcie, a w „pogodzeniu świata myśli ze światem czynu" dostrzegał posłannictwo dziejowe swej epoki. Sposób problematyzacji był znamienny dla struktury myśli europejskiej, dla jej podstawowych antynomii tak swoiście ujawnionych w Oświeceniu [19], dla nurtującego ją przeciwstawienia „myśli" i „bytu", „słowa" i „czynu". Wszakże ujęcie Dembowskiego (wzięte w ogólnym zarysie od Cieszkowskiego) odznaczało się pewnym wybitnie rewolucyjnym rysem.

Oto Francja jest „dzielnicą czynu", Niemcy — „dzielnicą myśli",

> W obu narodach zaszły wielkie rewolucje ku zburzeniu ducha średnich wieków, którego istota (rozstęp myśli i czynu) wpoiła się głęboko w serce dzisiejszego społeczeństwa i nie daje się zniweczyć. [P IV, 364] [20]

Średniowiecze jest tu oczywiście pojmowane jako „grobowa" przeszłość, duch ciemnej dawności — Dembowski będąc romantykiem, ale i rewolucjonistą, z „rozumu" nie żywił sympatii dla wieków średnich. Zestawiając teraz pary niemiecko-francuskie („Kant i Robespierre, Fichte i Babeuf, Schelling i Saint-Simon, Hegel i Fourier, Feuerbach i Proudhon"), Dembowski jednak nie sądził, że ten kontredans ludzi myśli i ludzi czynu spełnić może swą historyczną misję. „Zniweczenie rozdwojenia" będzie dziełem narodu polskiego, którego filozofia stanie się „wiedzą jedni myśli i czynu, wiedzą t w ó r c z o ś c i" (P IV, 365).

Twórczość to „czarowne pojęcie"! — wykrzykuje Dembowski, dowodząc w przypisie, że tego wyrazu nie mają ani Francuzi, ani Niemcy, co od razu dowodzi szczególności naszego przeznaczenia w wiadomym dziele filozoficzno-rewolucyjnego zbawienia ludzkości. To my pogodzimy Robespierre'a z Heglem, a „twórczość społeczeńska", czyli „twórczość dziejowa", będzie główną domeną spełnienia misji. W tym wywodzie są dwie

---

[19] Ю. Л о т м а н, *К проблеме типологии культуры*. W zbiorze: *Труды по знаковым системам*. Т. 3. Тарту 1967, s. 36: w Oświeceniu „antyteza: »naturalne« — »nienaturalne«, jest synonimiczna wobec opozycji: »rzecz«, »czyn«, »realia« — »słowa«".

[20] W ten sposób oznaczamy cytaty z: E. D e m b o w s k i, *Pisma*. T. 3—4. Warszawa 1955. Cyfra rzymska wskazuje tom, arabska — stronicę tego wydania.

idee zastanawiające z naszego punktu widzenia. Po pierwsze, wprowadzenie jakobińskiego czynu jako niezbędnego składnika „twórczości"[21]. Po drugie, pojęcie „twórczości dziejowej" jako rewolucyjnej *praxis*. Nic dziwnego, że już w *Kilku myślach o eklektyzmie* z 1843 r. heglizm potępił Dembowski za to, że

> cierpi złe społeczne istniejące, a przez to nie zostaje doprowadzonym do swych ostatecznych wypadków. [P III, 342]

Odwołujemy się tu do heglizmu i jego krytyki, gdyż interesuje nas ten swoisty sposób, przy pomocy którego Dembowski połączył heglizm z romantyzmem, racjonalizm z rewolucjonizmem. W tym względzie niezmiernie istotne jest ustosunkowanie do siebie pojęć „rozumu" i „twórczości", które Dembowski przedstawił w swych znakomitych i niemal ostatnich już, niestety, *Myślach o przyszłości filozofii*.

> Tworzenie, jako jednia myśli i czynu, jest przede wszystkim prawdą rozumności; niezgoda z rozumem nie istnieje w świecie, bo co się z rozumem nie zgadza, to nie ma w sobie sankcji twórczości, to jest złudą, fałszem, przesądem, to ma być odrzucone. W dziedzinie myślowej wszystko iść musi przed trybunał rozumu, a wszelki przesąd skonać pod gilotyną krytyki. [P IV, 374—375]

Filozofia polska musi się również poddać temu procesowi weryfikacji, samopoznania — przez krytykę. I tutaj następuje fascynujące przekształcenie słynnego zdania Hegla: nie to, co rzeczywiste, jest rozumne, lecz to, co twórcze, jest rozumne.

> Filozofia polska nie zaneguje dzisiejszej niemieckiej, owszem, wcieli ją w siebie, rozprzestrzeni jej dziedzinę, uzna wszechpotęgę rozumu, nie zblednie przed trybunałem krytyki i przez to dopiero postawi się jako prawda. Rozum pozostanie wiecznym sędzią, przed którym każde stanąć musi pojęcie. Twórczość, wyższa od rozumu nieskończenie, bo ma się doń, jak życie do myśli o życiu, musi także stanąć przed krytyką rozumu i tylko o tyle będzie wolną, twórczą, samą sobą i prawdą, o ile będzie rozumną. [P IV, 375]

„Rozum" i „krytyka" mają prawo i obowiązek sądzić „twórczość" — rewolucję. Rewolucja, zrodzona przez „miłość" i „namiętność", wciela w sobie rozum. „Rozum i rewolucja" — przytaczamy tytuł słynnego dzie-

---

[21] Dembowski kilkakrotnie potykał się w obronie Robespierre'a. Rewolucji miał za złe, że albo nie umiała wytępić ostatecznie arystokracji, albo też nie umiała rozwinąć w niej mocniej swego wpływu (ten pogląd rzutuje zresztą na jego interpretację *Nie-Boskiej Komedii*). W każdym razie (*Twórczość w żywocie społeczności*, P III, 233): „Już wiek ośmnasty, ten mało znany, zasłużony, a potępiany wiek, zanucił *Requiem* nad średniowiecznością, a z pierwszym strzału rewolucji francuskiej hukiem wybiła na zegarze czasów północ dla skrępowań i kajdan feudalnego świata". To była „strona postępu, strona ludowa" wieku XVIII.

ła Herberta Marcusego, poświęconego filozofii Hegla i powstaniu teorii społecznej — to główny temat rozważań Dembowskiego.

Utożsamienie „rozumu" i „twórczości" przez odniesienie ich do „prawdy" i „wolności" dokonało się w filozofii Dembowskiego na gruncie właściwego mu połączenia Heglowskiego racjonalizmu z rewolucyjnym romantyzmem. Jest to mieszanka zupełnie oryginalna, jeśli zważymy, że młodoheglişci niemieccy, do których Dembowski się zbliżał w wielu swych przekonaniach, wyrażali niejednokrotnie bardzo krytyczny, a nawet wrogi i pogardliwy sąd o romantyzmie. Jest to, oczywiście, różnica dwóch romantyzmów. Romantyzm niemiecki nie mógł pomóc lewicy heglowskiej w Niemczech w kształtowaniu filozofii „czynu" i „przyszłości". Natomiast Dembowski mógł czerpać z romantyzmu polskiego pełną garścią — i czerpał. Wziął z niego i „uczucie", i „namiętność", i „twórczość", i „lud", i „miłość", i „czyn". Jego wizja (w artykule *O postępach w filozoficznym pojmowaniu bytu*), przedstawiająca, jak pracuje „krwawo i męczeńsko historia w świętej sprawie postępu", nie odbiega w niczym od wizji naszych romantyków. Zresztą wspólne jest im przekonanie, że historia nie ma kresu:

> czyn jest urzeczywiszczeniem myśli, przejściem myśli w istność rzeczywistą, wszelka zaś historia, będąc ciągłym czynieniem, czyli następstwem koniecznym szeregu czynów płynących ze siebie, musi być zrzeczywiszczeniem myśli, ta zaś myśl wyrabiać się musi krwią i męczeńskim narodów żywotem, boć gdyby nie wyrabiała się i nie postępowała, raz zrzeczywiszczona stałaby się jednym czynem i potok historii zamarzłby, ludzkość skonałaby, nie byłoby historii. [P IV, 66]

Nie byłoby historii, gdyż nie byłoby postępu. Postępu przez krew i żywot męczeński.

Ale zarazem Dembowski podjął — i musiał podjąć — polemikę z wielkim romantyzmem, przede wszystkim z Mickiewiczem — i to w punkcie zupełnie decydującym dla rewolucji polskiej. Otóż w artykule *Twórczość w żywocie społeczności* Dembowski uważał, że „Miłość (ku całej ludzkości) jako czyn jest istotą żywota społecznego" (P III, 233) (było to bliskie Feuerbachowskiej idei bezpośrednich więzi między ludźmi). Ale dziś nie wystarczy już mówić każdemu w dawnej indywidualistycznej terminologii chrześcijańskiej: bądź cnotliwym, bądź dobrym itd. Z Wielkiej Rewolucji Francuskiej płynie nauka, że zbawienie może być tylko zbiorowe, czyli — w charakterystycznym języku Dembowskiego — „ludowe".

> Poświęcenie siebie nie uważamy tu jednak bynajmniej indywidualnie, ale w całym znaczeniu wyrazu ludowo. Doszli już ludzie na drodze myślenia do przekonania i przeświadczenia się, że wszelki postęp na drodze indywidualnego wykształcenia jest abstrakcją, a jako taka jest czczością, więc że tylko postępy ludowe są prawdziwymi postępami. [P III, 233]

Wiele i często pisał Dembowski na ten temat: wszak był to zrąb jego myślenia o wielkiej przemianie rewolucyjnej. Tak pojmował „miłość ludu". Tu musiało nastąpić gwałtowne starcie z Mickiewiczem — „głównym apostołem mesjanizmu".

Bowiem Dembowski miał mesjanizm za „wiarę w osoby". Niezmiernie trafnie charakteryzował w *Myślach o przyszłości filozofii* to, co dziś nazywamy ideą charyzmatycznego przywództwa w mesjanizmie *Prelekcji paryskich*:

> Według tej doktryny człowiek pojedynczy jest zupełnym zrzeczywiszczeniem myśli posłanniczej; przez człowieka pojedynczego tylko myśl ta objawia się, a szereg objawień tej myśli [...], czyli szereg po sobie następujących wielkich mężów, prowadników ludzkości, uosobień wielkich idei, mesjaszów, jest zrzeczywiszczeniem najwyższego celu ludzkości.

Konsekwencja myślowa takiego stanowiska była dla Dembowskiego oczywista i ją właśnie najbardziej potępił:

> Doktryna mesjanizmu ucząc, że człowiek pojedynczy jest zupełną inkarnacją idei, żyjącą ideą (porównaj wyobrażenie saint-simonistów: *loi vivante*), lekceważy społeczeństwo i jego rzeczywisty postęp.

Różnica między saint-simonizmem a mesjanizmem wedle Dembowskiego tkwi w tym, że saint-simonizm określa postępowo kierunek rozwoju nosiciela idei, mesjanizm natomiast tego nie czyni, jest mu to obojętne:

> Wszelki porządek społeczeński jest dlań dobrym, byle mąż wielki przewodniczył.

> Nie pyta się, czy jenialny człowiek jest postępowym, czy wstecznym.

„Samolubnego" Napoleona ubóstwia, Robespierre'a potępia. Zaś celem każdego dążenia prawdziwie „ludowego" (i tu Dembowski zgadza się z saint-simonistami) „być winno polepszenie losu najliczniejszej i najnieszczęśliwszej warstwy społeczeństwa". Oto deklaracja, którą Krasiński — dotknięty jej „materialistyczną", „niską" dążnością — nazwałby prawdopodobnie „komunistowską". Trzeba podkreślić, że za podobne idee Krasiński zaatakuje Mickiewicza w r. 1848, ale, oczywiście, Dembowski już o tym obrocie myśli i czynu Mickiewiczowego nie mógł wiedzieć.

Przejmując na chwilę język mesjanizmu, Dembowski oświadcza:

> Według nas tylko społeczeństwo, tylko naród jest myśli posłanniczej zrzeczywiszczeniem zupełnym, żyjącą ideą, objawem zupełnym twórczości, mesjaszem.

Postęp społeczny rodzą nie „jeniusze", lecz „masy narodu". Inaczej widzi przeznaczenie ludów: nie one mają się uginać przed wolą wielkich

mężów, lecz wielcy mężowie przed ich wolą. I wreszcie jeszcze raz kategorycznie, aforystycznie: „Filozofia polska wierzy w lud, a mesjanizm wierzy w osoby" (P IV, 372—373). W ten sposób Dembowski podważał mistyczny cezarianizm Mickiewicza, a również potencjalnie i *Króla-Ducha,* chociaż ta wielka epopeja mistyczna zawarta była dopiero w możliwościach polskiego romantyzmu, Dembowski jej nie poznał (ale zdążył już nasarkać w *Piśmiennictwie polskim w zarysie* na *Księdza Marka* i *Sen srebrny Salomei* za to, że „przesiąkłe są mistycyzmem" ⟨P IV, 333⟩).

Mickiewicz był ukochanym pisarzem Dembowskiego. Toteż w przypisku do *Myśli o przyszłości filozofii* Dembowski upewniał czytelników, że scharakteryzowane poglądy „choć przez niego wyrzeczone, przecież nie stały się uroczymi", a wiadomo, iż wszystko od niego czaruje „pięknością i urokiem" (P IV, 374). Opór Dembowskiego przeciw „chromości" Mickiewiczowego mesjanizmu nawet nie był rozpaczliwy: tak bardzo czuł się twórcą i przedstawicielem prawdziwej, rewolucyjnej „filozofii polskiej". Ale zarazem i w samym Mickiewiczu dostrzegał „pęknięcie serca": dwukrotnie podkreślał, że „Mickiewicz nie jest konsekwentny z zasadami swoimi", że „wyrzekłszy wiarę w osoby nie może z nią pozostać w konsekwencji", bo „wypowiada cześć narodowości, apoteozę jej", a przez to samo już staje na gruncie „filozofii polskiej" (P IV, 374). Tak Dembowski dał wyraz przekonaniu o antynomicznej strukturze poglądów Mickiewicza: odsłaniał ją w uwikłaniu jednostki i zbiorowości, „osoby" i narodu, sądząc, że „najjenialszy wieszcz" nie umie zapewnić właściwej równowagi obydwu „siłom społeczeńskim", że niebezpiecznie przechyla się ku uświęceniu „samowoli jeniuszów".

Wielcy mężowie byli dla Mickiewicza Bożymi posłannikami. Przynosili oni swą misję z zewnątrz: rozmawiali z Bogiem, który im tylko objawiał swe prawdy; postęp czynili gnani przez siłę im jedynie znajomą, której podporządkowywali podległe masy ludu. Otóż trudno wyobrazić sobie coś bardziej obcego poglądom Dembowskiego — i to w ich najbardziej rdzennym trzonie. Idzie, oczywiście, o koncepcję człowieka.

Feuerbachowski antropologizm, ku któremu Dembowski się zbliżał, osiągnąwszy go w ostatnim okresie swej twórczości, pozostawał w rażącej sprzeczności z tym, co nazwaliśmy mistycznym cezarianizmem. Tu jednostka czerpała swą siłę z Boga, tam — z siebie. Trafnie pisze historyk myśli Dembowskiego o źródłach i charakterze jego koncepcji osobowości, że

> wymierzona jest przeciwko przenoszeniu istoty człowieczeństwa poza granice ludzkiej egzystencji, a więc przeciwko uzależnieniu zarówno uniwersalności jak i indywidualności ludzkiej od związków z transcendentnym, osobowym i rozumnym Bogiem. Twórczość, jako synteza rozumu i uczucia, nie włącza elementu

wiary religijnej, a jej realizacja nie wyprowadza człowieka poza jego własny, swoiście ludzki świat [22].

„Człowiek — to świat człowieka'' — pisał Marks w *Przyczynku do krytyki heglowskiej filozofii prawa* z lat 1843—1844. I dalej:

Krytyka zniszczyła urojone kwiaty, upiększające kajdany, nie po to, by człowiek dźwigał kajdany bez ułud i bez pociechy, ale po to, by zrzucił kajdany i rwał kwiaty żywe. [...] Religia jest jedynie urojonym słońcem, które dopóty obraca się dokoła człowieka, dopóki człowiek nie obraca się dokoła samego siebie [23].

Słońce Dembowskiego było również antropocentryczne. Tego właśnie nie mógł mu darować Krasiński po lekturze artykułu *Kilka myśli o eklektyzmie* — antropocentryzm był dla niego równoznaczny z jakobinizmem filozoficznym, z uznaniem ludzkości za cel bezwzględny, ostateczny, boski, absolutny. Dalszym krokiem na tej samej drodze mogło być tylko dążenie do politycznego i społecznego wyzwolenia ludzkości. Dembowski więc w artykule tym ostrzegał:

Pamiętajmyż przede wszystkim, iż każda myśl nie dążąca pośrednio lub bezpośrednio ku rozwinięciu żywiołów ludowych i nie mająca na celu samodzielności a szczęścia ludu, tej najcnotliwszej, najliczniejszej a najnieszczęśliwszej części ludzkości, zmarnowaną jest [...]. [P III, 370]

Zgodne jest to myślenie z dialektyką rozwoju młodoheglizmu. Jego historyk, zwracając uwagę na znamienną dla niego „jedność antropologii z polityką'', na zlewanie się treści politycznych z treściami etycznymi, dowodzi:

W wyniku negacji transcendencji w światopoglądzie młodoheglistów dokonało się utożsamienie metafizyki i historii. To znaczy, że ujęli oni człowieka jako byt realizujący się całkowicie w wymiarze historyczno-społecznym. Znaczy to dalej, że w człowieku nie ma żadnych momentów, które by w jakikolwiek sposób przekraczały historię. Proces historyczno-społeczny jest zarazem procesem, który realizuje wartości. Historia nabiera sensu przez to, że w niej człowiek staje się sobą, uświadamia sobie swoją istotę i tym samym swoje powołanie. Człowiek jest absolutem, ale absolutem, który staje się w historii. [...] Owo przekonanie o możliwości pełnej realizacji powołania człowieka w historii nadaje antropologii młodoheglistów rys prometejski i optymistyczny zarazem [24].

Takie właśnie były przekonania Dembowskiego w ostatnim okresie jego krótkiego i bujnego życia. Życia, którego ten Prometeusz polskiej rewolucji dokonał w myśl własnych uniesień:

Żyć, prawdziwie żyć, to jest być czymsiś więcej jak tym, czym każdy jest człowiek, być aniołem ludzkości, szalenie zakochanym w ludzkości, jest to

---

[22] J. Ładyka, *Dembowski*. Warszawa 1968, s. 51—52.

[23] K. Marks, F. Engels, *Dzieła*. T. 1. Warszawa 1960, s. 457, 458.

[24] R. Panasiuk, *Lewica heglowska*. Warszawa 1969, s. 90—91.

być cnotliwym dla cnoty, wielkim dla dobra ludzkości, jest to siebie mieć za nic, a lud za wszystko! [...] Biadać tym, co się zowią chrześcijanami, a nie zrozumieją, a nie uznają, co jest żywot, i pomieszają go ze ślepą dobrodusznością, a cnotę z powszedniością! [P III, 226—227]

— pisał w artykule *Twórczość w żywocie społeczności*. On właśnie był „szalenie zakochany w ludzkości"; to była jego prawda żywota wiecznego; innej wiary, innej miłości, innej nadziei — innej transcendencji nie potrzebował. W „miłości w czynie", w poświęceniu „ludowym", w śmierci wreszcie, w swojej śmierci rewolucjonisty, był „aniołem ludzkości" — wstępował w swoje ludzkie niebo.

Gdy Dembowski padł od kuli w dniu 26 lutego 1846, już od dwóch miesięcy przebywał w więzieniu austriackim współtowarzysz jego myśli i walki, ten, któremu dedykował *Piśmiennictwo polskie w zarysie:* „Ryszardowi Berwińskiemu na pamiątkę doznanej od niego przyjaźni *E. D.* —" (P IV, 102). W części 2 swych *Poezji* (1844) Berwiński zamieścił cykl poetycki pod znamiennym tytułem: *Księga życia i śmierci*, poprzedzony równie znamiennym mottem: *„Dos moi pu sto"* — „daj mi punkt oparcia". Archimedes, gdy wykrył zasadę dźwigni, miał tak powiedzieć — w domyśle pozostawiając ciąg dalszy — „a poruszę z posad ziemię". Ten Archimedesowy wątek przenika cały zbiór Berwińskiego. Idzie tu, oczywiście, o odnalezienie „punktu oparcia" dla rewolucji. Oczywiście, gdyż Berwiński był poetą polskiej „partii" rewolucji — w takim sensie jak w Niemczech był nim Herwegh (zresztą ulubiony pisarz Berwińskiego; parafrazował go nawet kilkakrotnie — w wierszach *Ostatni Romeo* i *W Częstochowie* — za *Morgenruf* i *Aufruf*). W słynnym utworze *Die Partei* (1842) Herwegh wołał:

Nur offen wie ein Mann: Für oder wider?
Und die Parole: Sklave oder frei?
Selbst Götter stiegen vom Olymp hernieder
Und kämpften auf der Zinne der Partei!
[. . . . .]
Ihr müsst das Herz an eine Karte wagen,
Die Ruhe über Wolken ziemt euch nicht;
Ihr müsst euch mit in diesem Kampfe schlagen,
Ein Schwert in eurer Hand ist das Gedicht.
[. . . . .]
Ich hab gewählt, ich habe mich entschieden,
Und meinen Lorbeer flechte die Partei![25]

[25] G. Herwegh, *Der Freiheit eine Gasse*. Herausgegeben von B. Kaiser. Berlin 1948, s. 158—159. Tłumaczenie dosłowne: „Otwarcie i po męsku, tylko tak: za lub przeciw? / I hasło: wolny lub niewolnik? / Nawet bogowie porzuciwszy Olimpu straż / Walczyli na wysokich blankach partii!" (Jest to aluzja do wiersza Freiligratha, na który Herwegh odpowiadał. Freiligrath pisał: „Poeta trzyma straż wyżej niż na murach partii"). „Na jedną kartę musisz postawić serce, / A ty

Trudno o bardziej dobitną deklarację wyboru i zaangażowania; tak zresztą należy rozumieć opiewaną przez Herwegha „p a r t i ę” — jako symbol dokonanego wyboru i ostatecznej jednoznaczności w walce o przyszłość, jako opowiedzenie się po „stronie”, jako znak totalnej negacji tego, co było i jest, oraz równie totalnej afirmacji tego, co będzie. To znaczyło: w z i ą ć s t r o n ę. Stronę „najcnotliwszej, najliczniejszej a najnieszczęśliwszej części ludzkości”. Bertolt Brecht, który w sto lat po Herweghu wziął tę samą stronę, napisał wiersz pt. *Jak przyszłe czasy oceniać będą naszych pisarzy.* Czytamy w nim o tych, którzy słusznie wybrali:

Lecz w owych czasach będą ci sławieni,
Którzy na gołej ziemi siedzieli, by pisać,
Którzy siedzieli między tymi z nizin,
Którzy siedzieli między walczącymi,
Którzy donosili o cierpieniach tych z nizin,
Którzy donosili o czynach tych, co walczyli,
W sposób kunsztowny. W tej mowie szlachetnej,
Która dotąd była zastrzeżona
Jedynie dla opiewania królów.
[. . . . .]
Tak, zaistnieje czas, kiedy
Ci mądrzy i przyjaźni pełni,
Wściekli i pełni nadziei,
Co siedzieli na gołej ziemi, by pisać,
Co otoczeni byli tymi z nizin i walczącymi —
Będą publicznie sławieni [26].

Kompozycja środkowego cyklu części 2 *Poezji* — *Księgi życia i śmierci* — to „kompozycja wyboru”: zaczyna ją *Powitanie,* skierowane do „braci niewoli”, „braci rozpaczy i braci nadziei”, kończy zaś słynny *Marsz w przyszłość. Krok podwójny.* Poemat zamieszczony na końcu tomu nosi tytuł nie wymagający komentarza: *Ostatnia spowiedź w starym kościele.* „Życie” i „śmierć”, „ostatni”, „stary” i wreszcie „przyszłość” — oto słowa zawarte w przytoczonych tytułach. Dorzućmy jeszcze: *Pogrobowca, Na przesileniu dnia z nocą* oraz *Mogiłę Kościuszki* (Kościuszko jest u Berwińskiego z reguły symbolem przyszłości, nowego świata), a będziemy mieli repertuar leksykalno-symboliczny najwybitniejszego poety krajowego, który radykalnie pożegnał przeszłość, by wyjść na spotkanie

---

chcesz niegodnego ukojenia ponad obłokiem, / Ty także musisz walczyć, / Mieczem w twojej dłoni jest wiersz. / J a wybrałem, j a rozstrzygnąłem, wiem, / M n i e laurem uwieńczy p a r t i a!” — *Arsenał pieśni. Antologia niemieckiej poezji rewolucyjnej XIX wieku* (Warszawa 1954, s. 57—59) przynosi inną wersję translatorską wiersza Herwegha.

[26] B. B r e c h t, *Jak przyszłe czasy oceniać będą naszych pisarzy.* W: *Wiersze wybrane.* Warszawa 1954, s. 95—96 (przekład S. J. L e c a).

przyszłości. I żądał od innych, by byli równie bezkompromisowi, równie jednoznaczni, gdy on wybrał, on rozstrzygnął, on się zdecydował. Zdecydował się też dźwigać *odium* i ciężar oskarżeń. Tych „listów gończych", o których będzie pisał Brecht —

oskarżają mnie o niskie przekonania,
O przekonania tych z nizin [27].

Księga życia i śmierci cała jest o wyborze. O wyborze „punktu oparcia" — odnajdujemy go w *Mogile Kościuszki:* „grób bohatera", będący „świata kolebką", „z niej wyjdą nowi ludzie i postacie", oraz w *Marszu w przyszłość,* grającym znamiennym przeciwstawieniem: „tu straszno" — „tam ziemia obiecana" [28]. Trzeba powiedzieć od razu, że są to dwa punkty oparcia. Jeden archetypalnie czyni z grobu kolebkę i odwołuje się do znanego schematu myślowego: ze śmierci rodzi się nowe życie. Drugi zaś, niczego nie odnajdując „tu", wszystko umieszcza „tam" — w przyszłości. Dwoistość taka, dwoistość wynikająca z rozdarcia między przeszłością a przyszłością (teraźniejszość, jak przystało romantycznemu poecie, nie liczy się jako wartość w tym napięciu; inny nieco jest stosunek Dembowskiego do teraźniejszości: buduje on dialektyczną całość z przeszłości, teraźniejszości i przyszłości), przebiega wyraziście przez twórczość Berwińskiego. I co ciekawsze, teksty dostarczają wyjaśnienia, dlaczego tak się stało — nie musimy odwoływać się na razie do biografii samego poety.

Księga życia i śmierci wraz z okalającymi ją: *Parabazą do Don Juana poznańskiego* oraz *Ostatnią spowiedzią w starym kościele,* to znacząca biografia fikcyjna. Biografia „pogrobowca", „dziejów podrzutka", „syna pośmiertnej grobowej chwały", „wieszcza", mówiącego stale „ja" — i w jednej strofie tylko „my", a potem już wyłącznie „my" w *Marszu w przyszłość.*

Przewaga konstrukcji biograficznej nas nie dziwi. Tak przemawiało romantyczne pokolenie. Biografia miała poręczać słuszność dokonanego wyboru, miała ukazać, jak i dlaczego od „ja" przechodzi się do „my". Jakież wątki uporczywie w niej nawracają?

Jest tu biografia martyrologiczna, ale w swoiście przewrotnym tonie wiersza *Do matki Polki* Mickiewicza. Ten ton słyszymy już w *Powitaniu,* a potem w utworze zatytułowanym *Bohaterom dni naszych. D. 29 listopada 1842 r.* Cóż w tę pamiętną rocznicę ma do powiedzenia „mistrz", co przywykł „z duchem czasu gadać", do „dni dzisiejszych syna"?

---

[27] B. Brecht, *Przegnany z niebłahych powodów.* W: jw., s. 149 (przekład Leca).

[28] Wiersze R. Berwińskiego cyt. za: *Poezje.* Cz. 2. Bruksela 1844. Podkreślenia M. J.

A może, może nawet nad twym grobem
Oszczerstwo czarnym zaklekoce dziobem,
Wiatr na wsze strony proch twój porozmiata,
Dusza twa pójdzie na pastwę języków,
Umęczonemu dla zbawienia świata,
Nikt ci pośmiertnych nie stawi pomników!
A kiedy wszystkie zapomną cię dzieje,
Gdy nad twym grobem sto wieków przewieje,
Ledwie tam jakaś piosnka narodowa,
Późnej przyszłości twą pamięć przechowa!
(*Bohaterom dni naszych*)

Uderza przede wszystkim bolesny sarkazm. Dominuje on również w *Ostatniej spowiedzi w starym kościele,* która przedstawia z kolei biografię romantyczną w typie „spowiedzi dziecięcia wieku". To dziecię, co miało „serce niewinne i czyste", szukało prawdy i szukało szczęścia. W miłości, wierze, rozumie, naturze. Wszystko zawiodło. Wszystko splugawione. Nieskalany pozostał jeszcze mit dzieciństwa, o którym mówi się z jękiem Gustawa z IV części *Dziadów*, ale to „raj stracony". „Czczość niezmierna": najgłębszy brak wiary w cokolwiek i najgłębsza pogarda świata. Wydawałoby się, że są to romantyczne frazesy. Otóż niesłusznie. Bo poezja Berwińskiego ma ton własny, po którym można ją niezawodnie rozpoznać. Jest nim o b s e s j a n i e w o l i i s a m o n i e w o l i. Taka jak po latach w *Śnie o szpadzie* Żeromskiego:

Przerażone oczy narodowej samoniewoli spoglądają na ciebie ze szpar, ze szczelin, zza węgłów i z dymników [29].

Pogrobowiec to straszny wyrzut skierowany do tego, który urodził się wolny:

Ty płacz, lecz czegóż ja mam płakać, powiedz —
Ja, twej wolności późny pogrobowiec?

[. . . . .]

Urodzon w hańbie — schowan w poniewierce —

[. . . . .]

Dziejów podrzutek — na rozstajną drogę
Wieku wypchnięty — gdy spojrzę na siebie,
Groby mi w drodze — powrócić nie mogę —
Przede mną ciemność [...]
(*Pogrobowiec*)

Tyle o sobie ma do powiedzenia ten, który opowiada swój życiorys. A o reszcie?

A to pełznące pośród trupów bractwo —
Myślisz, że ludzie?... choć z ludzkim obliczem,

---

[29] S. Ż e r o m s k i, *Sen o szpadzie. Pomyłki.* Warszawa 1957, s. 8.

Ono do ludzi niepodobne niczem,
To śród zgnilizny wylęgłe robactwo. —
[. . . . .]
Byłem w tym kraju, więc i kraj, i ziemię
Poznałem dobrze — a najlepiej płazy,
Co ją zaległy — jakieś dziwne plemię
Istot umarłych i umarło-żywych,
Bardzo dręczonych i bardzo cierpliwych,
[. . . . .]
Jak niewolnikiem staje się lud wolny. —
(*Parabaza do Don Juana poznańskiego*)

Znam was i gardzę — lecz tak wami gardzę,
Że każde słowo i wszystkie gorycze,
Którymi plunąć mógłbym wam w oblicze,
Że wolą raczej przymrzeć na mej wardze! —
[. . . . .]
[...] Ha! pokażcie, gdzie miłość ojczyzny,
Gdzie owoc tej miłości?... Wasze łzy i blizny!...
Och! synowie ojczyzny z bliznami i łzami,
Nim skronie bohaterskie zwieńczycie laurami,
Pokażcie mi, pokażcie — gdzie potęga duszy,
Która targa okowy, która pęta kruszy,
Która w harcie niezłomna, jak nam Pismo głosi,
Olbrzymie góry płaszczy, a doliny wznosi. —
Gdzie są więzy stargane — gdzie skruszone pęta?...
(*Ostatnia spowiedź w starym kościele*)

Dość cytatów. „Robactwo", „płazy", „zgnilizna". Bohaterowie wypitki i wybitki. „Z kraju — gdzie zawsze po dniach nieszczęśliwych / Zostaje smutne pół-rycerzy-żywych". Ten fragment *Grobu Agamemnona* rozwijał zresztą Berwiński w ironicznej tonacji strof *Don Juana poznańskiego*. Dziwny sposób istnienia „umarło-żywych". Nawet *Z Kalderona dramatu „Życie snem"* fragment tłumaczony pt. *Zygmunt książę polskie w więzieniu* jest po to zamieszczony w *Księdze życia i śmierci*, by mówić o cierpieniach niewoli. Ale

Ktoś znał i rozumiał,
Co to jest nędza i ciężar niewoli,
(*Ostatnia spowiedź w starym kościele*)

Tego mędrca szuka „pogrobowiec" — wiedzę o niewoli chce posiąść. Ta jedynie go interesuje. Chce przejrzeć do końca bezmiar podłości, upadku, służalstwa, głupoty, bezmyślności, po prostu zniewolenia zniewolonych. Na sobie też odnajduje straszne ślady gangreny niewoli.

O pojednaniu z niewolą nie mogło być mowy, o pojednaniu — w jakiejkolwiek, nawet najbardziej zakamuflowanej postaci — tak często przecież przez pisarzy w kraju uprawianym. Trzeba było ją zniszczyć,

wyplenić, wypalić, usunąć. Trzeba było — idąc torem młodoheglowskim — przeprowadzić „krytykę” niewoli. A potem od oręża krytyki przejść do krytyki orężem. I Berwiński — teraz odwołujemy się już do jego biografii — to zrobił: podjął dzieło rewolucjonisty.

„Krytyka” niewoli, będącej „teraźniejszością”, legła u podstaw najważniejszej antynomii ideowej *Księgi życia i śmierci*: antynomii „przeszłości” i „przyszłości”. Sięga zatem Berwiński do dwóch obszarów nieskalanych niewolą.

„Przeszłość” jest zresztą u niego dwojaka. Jedna to „przeszłość” w ogóle albo wielka przeszłość Polski. Z tą się musi pożegnać na zawsze i czyni to z przejmującą rozpaczą. U Berwińskiego odnajdujemy znacznie więcej przywiązania do przeszłości niż u Dembowskiego. Drugą jest „przeszłość” szczególna, przeszłość ludu (Piast w *Myszej wieży*) albo mogiła Kościuszki — i ta właśnie ma siłę przemienienia się w „przyszłość”. Ale i do takiej przyszłości — wynikającej z przeszłości — prowadzi droga przez „śmierć krwawą” w blasku strasznej kosy (w *Mogile Kościuszki* to normalna „śmierć z kosą”, jednak kosa jest ludowa, kościuszkowska, i stanowi zarazem symbol oczyszczenia, zbawienia przez lud) lub przez „czerwone morze krwi” (jak w *Marszu w przyszłość*). Dotykamy tutaj kwestii dla nas centralnej — jak z „krytyki” niewoli rodzi się uzasadnienie rewolucji.

To uzasadnienie ma swój konkretny przebieg. Prześledźmy jego obroty.

Z *Ostatniej spowiedzi w starym kościele* odczytać można bez trudu polemikę z „mędrcem” — z Heglem oczywiście. Polemika to poprowadzona romantycznym sposobem, bo „sercem”:

> Mędrcze umarłych, pozostań w pokoju,
> Szczęsny — śród tylu, tylu nieszczęśliwych! —

A więc szczęście martwoty, obojętności. Dziecię wieku uczyło się nie z „ksiąg martwych”, lecz z cierpień własnej piersi:

> Z cierpień mej piersi więcejm się nauczył,
> Bom pełnym sercem nad światem zawisnął; —
> I gdym tam przeszłość z tajemnic spowiadał,
> Tu mi duch czasu do serca zagadał
> Płaczem tysiąców!...
>
> (*Ostatnia spowiedź w starym kościele*)

Jest tu również przeciwstawienie „tam” i „tu”, ale „serce” jest jedno. Serce, które usłyszy „płacz tysiąców”. Dalej zaś mowa o niewoli — stąd ten „płacz”, stąd to „serce”. Książki nie pozwolą niewoli poznać i zrozumieć, Hegel nie dostarczy narzędzi do tego celu. Niewolę zgłębić i niewolę pokonać można tylko — „sercem”.

W innych wierszach mowa jest po wielekroć o „sercu", „miłości", namiętności". To zrozumiałe. Tylko ten, kto tak kocha, może tak nienawidzieć. Albo jeszcze inaczej. Jak u Herwegha w *Pieśni o nienawiści: „Wir haben lang genug geliebt, / Und wollen endlich hassen!"* [30] A właściwie można powiedzieć, że u Berwińskiego występują obydwie wersje miłości i nienawiści. Jedna miłością uzasadnia nienawiść. Druga — przeciw chrześcijańskiej miłości wyzyskiwanych do wyzyskiwaczy — podnosi świętość sprawiedliwej nienawiści [31].

Konserwatywny „Przegląd Poznański" „uniesienie nienawiści" uznał za dominujący ton części 2 *Poezji* i odwołał się do „zapomnianego już trochę wyrazu" — „hienizmu". Ostrej krytyce postawy Berwińskiego towarzyszy takie napomnienie:

> I my zapytamy się p. Berwińskiego, jakim prawem przychodzi głosić, że próchniejące zepsucie jest wszędzie, wyjąwszy w ludzie wiejskim, i że się nie trzeba powrotu do dobrego spodziewać; w imię jakiej nauki nadzieję nam odbiera? Wszakże w gorszych daleko czasach apostołowie chrześcijańscy szli opowiadać Słowo Boże, a jednak nie zwątpili o nikim, nie przeklęli nawet senatorów Nerona, każdego starali się przekonać i nawrócić [32].

W imię jakiej nauki? Ależ Berwiński wyraźnie to powiedział kładąc jako motto *Mogiły Kościuszki:*

> Zaprawdę powiadam wam, nie zostanie tu kamień na kamieniu, który by nie był rozwalon.

A w tekście znalazła się taka zapowiedź nieuchronnej zguby starego świata:

> I już — już bliskie wypełnienia czasy. —
> Och! nadaremnie, ty przeklęty rodzie,
> Na skołatane uciekłszy się łodzie,
> Z falami wieków bierzesz się za pasy!
> Och! nadaremnie — śród takiej zawiei
> Ty zginąć musisz — zginąć bez nadziei! —
> *(Mogiła Kościuszki)*

---

[30] H e r w e g h, *op. cit.*, s. 141 („Dostatecznie długo kochaliśmy już, / I chcemy wreszcie nienawidzieć").

[31] W cytowanym wierszu H e r w e g h a (*ibidem*):

Die Liebe kann uns helfen nicht,
Die Liebe nicht erretten;
Halt du, o Hass, dein Jüngst Gericht,
Brich du, o Hass, die Ketten!

(„Ani nam miłość nie pomoże, / Ani nie uratuje nas; / Sprawuj, o nienawiści, swój Sąd Ostateczny; / Rwij, nienawiści, kajdany!") Przekład wierszem w *Arsenale pieśni,* s. 54—55.

[32] *O kilku dziełach z lekkiego piśmiennictwa w ostatnich czasach.* „Przegląd Poznański" 1845, t. 1, s. 91.

Berwiński po prostu, jak to było w rewolucyjnym zwyczaju, posługiwał się naukami i językiem *Apokalipsy* oraz proroctw starotestamentowych dla upewnienia siebie i czytelników, że koniec nieprawości jest bliski. Że katastrofa zmiecie stary świat. „Wieszcz", będący bohaterem *Parabazy*, występuje również w roli nieubłaganego proroka prawdy i narzędzia Bożego. On też wyjaśnia, „dlaczego nienawiści związek trwa [...] między mną a światem". Sięga do środków najgwałtowniejszych — i jest to oczywiście autocharakterystyka własnej poezji Berwińskiego, takiej, jaką być powinna:

Ja wolę raczej stać się biczem bożym
I smagać śpiących, i dręczyć, i chłostać,
Choćby im do krwi serdecznej się dostać,
Bo może zapach świeżej krwi ich zbudzi,
Że zmartwychwstaną podobni do ludzi!
(Parabaza do Don Juana poznańskiego)

Wszystko to — zamiast wróżby łatwego zmartwychwstania z nikczemnego snu. Nie taka bowiem jest rola „wieszcza, syna natchnienia".

Mamy zatem cały wykład na temat: „co to jest poezja?" i — jak — wyrastając z miłości — musi ona być t e r a z i t u t a j nienawiścią. Przypomnijmy wspaniałe słowa Hercena:

Trzeba było umieć nienawidzieć z miłości, gardzić powodując się uczuciami humanitaryzmu [...] [33].

Nic dziwnego, że w tym punkcie właśnie nastąpiło drastyczne starcie, którego dowód stanowi też i reakcja „Przeglądu Poznańskiego". Dla najbardziej awangardowego w polskim ruchu rewolucyjnym środowiska, dla środowiska poznańskiego, niezmiernie charakterystyczna była daleko posunięta niechęć do wszelkich stanowisk, jak mawiano wówczas, „półśrodkowych", do tzw. *juste-milieu*, do „eklektyzmu", jak powiadał Dembowski. Niechęć tę podzielał również Berwiński. Była ona oczywiście bliska radykalizmowi młodoheglistów, zwalczających wszelkie stanowiska mające na celu

łagodzenie i wygaszanie podstawowego i naczelnego konfliktu epoki, walki między zasadą postępu i reakcji [34].

W Polsce atak rewolucjonistów kierował się w dużej mierze przeciw środowiskom konserwatywno-katolickim, które zresztą wyzwanie podjęły, o czym świadczy działalność tak „Orędownika Naukowego", jak „Prze-

---

[33] Cyt. za: S. F i s z m a n, wstęp do: M. S a ł t y k o w - S z c z e d r i n, *Dzieje pewnego miasta*. Warszawa 1953, s. VII.

[34] R. P a n a s i u k, *Filozofia i państwo. Studium myśli polityczno-społecznej lewicy heglowskiej i młodego Marksa. 1838—1843*. Warszawa 1967, s. 175.

glądu Poznańskiego", zwalczających głównie te czasopisma poznańskie, które zajęły się „niemal wyłącznie postępem i reformami socjalnymi i religijnymi" [35] (tj. „Rok", „Dziennik Domowy" i „Tygodnik Literacki"). Berwiński oddał się całkowicie równie „postępowi" jak wymienionym „reformom" i wydaje się, że balansował między „rewolucyjnym chrześcijaństwem" (uprawianym w „Tygodniku Literackim" Woykowskich) a radykalizmem młodoheglowskim (któremu zresztą również chętnie udzielał uwagi tenże „Tygodnik Literacki"). Jakkolwiek dwa te stanowiska różniły się między sobą znacznie w zakresie poglądu na istotę religii (i tu zarysowuje się — leciutko zresztą — pewna odmienność przekonań Berwińskiego i Dembowskiego), to w jednym z pewnością były zbliżone: w bezkompromisowo ujawnianej negacji narzucanego przez Kościół pojednania, przebaczenia i zacierania różnic poglądów, co w praktyce społecznej sprowadzało się do solidaryzmu i podtrzymywania za wszelką cenę *status quo* korzystnego dla klas posiadających.

Berwiński, jak wielu rewolucjonistów tego czasu, zafascynowany był postacią Chrystusa. Ale zarazem jakże charakterystycznie brzmi wyrzut, który towarzyszy opisowi obrazu pt. *Hus w kostnicy* z wystawy berlińskiej, relacjonowanej w 1842 r. przez Berwińskiego:

> Proszę no spojrzeć na Husa: oto prawdziwy Bóg-człowiek, najpiękniejszy Chrystus, jaki ozdobił lub ozdobić by mógł nasze kościoły i ołtarze. Jest więc dziś jeszcze w mistrzach niemieckich idea boskości, lecz skądże pochodzi, że go w nich obudza wyobrażenie Husa Kacerza, a obudzić nie może wyobrażenie do Zbawiciela przywiązane? Którzy znają najżywotniejsze kwestie naszego czasu, łatwo na to znajdą odpowiedź, nieświadomym dać jej tu nie mogę [36].

„Najżywotniejsze kwestie naszego czasu"! Najświeższe nowości intelektualne! To oczywiście dywagacje młodoheglowskie na temat Chrystusa jako Boga-człowieka; to przekonanie Feuerbacha (*Istota chrześcijaństwa* ukazała się w r. 1841), że treść religii jest ludzka, że poznanie Boga jest samopoznaniem człowieka, że Bóg jest tylko uprzedmiotowioną istotą człowieka, a „*homo homini Deus est*". Ale oczywiście to również stan ówczesnego chrześcijaństwa „oficjalnego", przeciw któremu podnieśli rebelię ci, co zobaczyli w Husie „prawdziwego Boga-człowieka".

Sytuacja intelektualna „naszego czasu" postawiła przed Berwińskim, jak i przed Dembowskim, pewien ciąg problemów — takich, jakie miał i Herwegh, i Feuerbach, i lewica heglowska w ogóle. Krytyka chrześcijańskiej „miłości" — krytyka chrześcijaństwa — krytyka religii — krytyka społeczeństwa. I rewolucja.

---

[35] *Spis dzieł wyszłych w Wielkim Księstwie Poznanskim w roku 1843.* „Orędownik Naukowy" 1844, nr 4.

[36] Cyt. za: *Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki.* T. 1. Warszawa 1961, s. 320 (w komentarzu E. Grabskiej).

W *Księdze życia i śmierci* sąsiadują ze sobą dwa wiersze: po *W Częstochowie* następuje utwór dedykowany *Ubogim w duchu*. Wymowa zestawienia jest nadto przejrzysta. Ten drugi utwór pokornej i prawowiernej modlitwie „ubogich w duchu" przeciwstawia indywidualną, oryginalną, własną modlitwę i żądanie:

Raz wsiadłszy jak Eliasz w rydwan namiętności,
Chcę ogniem namiętności żywo wejść do nieba!
(Ubogim w duchu)

Była to religia uświęcenia człowieka i wszystkiego, co ludzkie — z ducha Feuerbacha, i była to religia niepokornej namiętności — z ducha romantyzmu.

Wiersz *W Częstochowie* dotykał z pozoru zupełnie innej kwestii: Bóg i lud. Lud „odwieczną niewolą i nędzą dręczony", lud ogłupiony przez kapłanów, lud składający całe swoje marzenie o szczęściu i wiarę w przyszłość — u stóp ołtarza. I Bóg milczący, głuchy, daleki i obojętny. Z gwałtownego kontrastu wynika konieczność pośrednictwa tego, który położył (podobnie jak Schiller przed *Zbójcami*) motto z Hippocratesa: „*Quae medicamenta non sanant, ferrum sanat*" — „To, czego nie wyleczysz lekarstwem, wyleczysz żelazem". Więc żądanie rządu dusz — „berła władzy":

Zwiastowałbym ci wtedy nie modły, lecz burze!
I największego bym ci dał dowody cudu:
Każdy krzyż bym przemienił na miecz obosieczny [37]
I odpust bym ci sprawił zupełny — bo wieczny!
(W Częstochowie)

„Burza", która była modlitwą niepokornego w wierszu *Ubogim w duchu*, tu staje się rewolucją, zamieniającą krzyże na miecze i sprawiającą ludowi wieczny odpust. Z postawienia naprzeciw siebie ludu i Boga wynikać ma — rewolucja. Krytyka religii, prowadząca do rewolucji, przybiera bardzo charakterystyczny obrót:

O! biedny — biedny ludu — pomyślałem wtedy,
Tyś biedny, a Bóg twojej nie litościw biedy —
Ty płaczesz, a Bóg płaczów twych od wieków słucha,
Ty wołasz, a Opatrzność na wołanie głucha!
(W Częstochowie)

Uporczywa, zastanawiająca głuchota Boga to jedna z obsesji *Księgi życia i śmierci*. Pojawia się ona jeszcze w *Pogrobowcu* i w *Marszu w przyszłość*. Pogrobowiec niepodległości woła do Boga głosem wiary:

---

[37] To parafraza fragmentu wiersza *Aufruf* Herwegha (*op. cit.*, s. 134): „*Reisst die Kreuze aus der Erden! /Alle sollen Schwerter werden*".

„O Panie,
Pokaż moc twoją na moim tyranie!"
Bóg nie wysłuchał [...]

Scenariusz dramatu był więc wyjątkowo krótki. A wnioski?

Precz łzy i płacze! — A ty, moja piersi,
Z twymi żądzami i z twoimi snami —
W świat i na przebój — mniejsza, co za nami —
My dziś ostatni — a jutro my pierwsi —
Światy przed nami! — Bo komu wydarty
Ostatni łachman przeszłego żywota —
Przed tym przyszłości otwarte są wrota,
I Stwórcy przed nim majestat otwarty!
Więc stwarzać, stwarzać! — Gdy Opatrzność głucha,
Mnie opatrznością głąb własnego ducha!
(Pogrobowiec)

Wnioski są więc jednoznacznie rewolucyjne: gdy „Opatrzność głucha", człowiek w samym sobie odnaleźć musi Boga; sobie musi przypisać najważniejszy boski atrybut, tj. moc tworzenia („Więc stwarzać, stwarzać!" — to zresztą cytat z prometejskiego i tyrtejskiego wiersza Edmunda Wasilewskiego pt. *Upominek poetom*, nie zawierającego jednak aż tak rewolucyjnych nakazów); nadanie człowiekowi „majestatu Stwórcy" kieruje go natychmiast ku przyszłości; ten, kto tworzy — tworzy przyszłość: wyraźnie jest to w wierszu powiedziane; przyszłość przeciwstawiona zostaje przeszłości, pojawia się podmiot zbiorowy, pada zachęta do radykalnej odwagi i odnowy, do rewolucyjnej zdobywczości:

W świat i na przebój — mniejsza, co za n a m i,
M y dziś ostatni, a jutro m y pierwsi;
Światy przed n a m i! [...]

W obrębie *Księgi życia i śmierci* stanowi *Pogrobowiec* swoisty odpowiednik *Marsza w przyszłość*, a zarazem *Marsz w przyszłość* rozwija i doprowadza do ostatecznej skrajności finalny wątek *Pogrobowca*. W *Pogrobowcu* z upadku niepodległości i okrucieństwa niewoli rodzi się żądza przyszłości; pogrobowiec wywłaszczony jest ze wszystkiego, z pamiątkami przeszłości może się tylko pożegnać — z mogiłami, ze starymi bogami; w takiej sytuacji dochodzi w jednej ze strof wiersza do przekształcenia „ja" w „my". W *Marszu w przyszłość* panuje wyłącznie słowo „my". Przesłanki podjęcia zuchwałego „marszu w przyszłość" są krótko zsumowane: „Jak tu straszno! Tu nas dręczą [...]" Na owo przerażające „tu" składa się również obojętność i głuchota Opatrzności:

Tu chce zniszczyć ród człowieczy
Faraonów moc;
A aniołów, ani mieczy
Bóg nie zsyła ku odsieczy,
Choć prosim dzień, noc!

Więc gdy stary Bóg nie słucha,
Pomódlmy się do obucha,
Uściśnijmy noże
I dalej za morze
Krwi!
Za czerwone morze!
(Marsz w przyszłość)

Pierwsze dwie strofy utworu operowały przeciwstawieniem ,,tu'' i ,,tam''. W trzeciej — ostatniej — zacytowanej — tego przeciwstawienia już nie ma; jest tylko podany sposób na dojście — ,,tam'', do ,,ziemi obiecanej''. W poprzednich dwóch strofach silny akcent padał na to, że ziemia obiecana znajduje się ,,za czerwonym morzem'', ,,za morzem krwi''; oczywiście, dokonywał tu Berwiński rewolucyjnej reinterpretacji ,,geografii świętej'' [38]. Teraz jest mowa o tym, jak się ją osiąga.

Schemat sytuacji w *Pogrobowcu* i *Marszu w przyszłość* jest podobny: totalne wywłaszczenie, obdarcie ze wszystkiego — prośba do Boga o pomoc — ,,Opatrzność głucha'' — trzeba zdać się na siebie; w sobie, w podmiocie indywidualnym bądź zbiorowym, odnaleźć siłę stworzenia nowej przyszłości. U Berwińskiego rewolucja jest nie tylko odejściem od ,,starego'' Boga, jest zuchwałą rebelią przeciw niemu, jest całkowitym odrzuceniem go. Żeby wydobyć siłę negacji ,,starego'' Boga, Berwiński odwołał się aż do gwałtownego, bluźnierczego trywializmu: ,,Pomódlmy się do obucha''. W ten sposób już wszelkie drogi zostały zamknięte: odwrotu nie było. Zostawało tylko przejście przez ,,czerwone morze''. Czekała za nim ziemia obiecana — wprawdzie ,,pod zarządem bożym'', lecz ów ,,zarząd boży'' należy rozumieć jedynie jako coś całkowicie przeciwstawnego rządowi ,,tyrana'' i ,,pana'', jako ,,zarząd'' wspólny, sprawiedliwy. W potocznym pojęciu ludowym tak się zresztą ,,zarząd boży'' pojmuje.

Rewolucja — marsz za czerwone morze, marsz w przyszłość, marsz do ziemi obiecanej — ,,bez tyrana i bez pana''. W dramacie Georga Büchnera pt. *Śmierć Dantona* (1835) Saint Just mówił:

> Mojżesz, zanim założył nowe państwo, prowadził swój lud przez Czerwone Morze i pustynię, aż wyginęło stare, zmurszałe pokolenie [39].

---

[38] J. J. von Allmen w świetnym artykule *Noms géographiques* (w: *Vocabulaire biblique*. Publié sous la direction de J. J. von Allmen. Neuchâtel et Paris 1956, s. 203—208) dowodzi, że w *Biblii* istnieje coś, co można by nazwać „geografią świętą" — tak jak istnieje „historia święta". Np.: „Sytuacja topograficzna Kanaan, ziemi wybranej przez Boga dla swego ludu, jest typowa dla sytuacji teologicznej Izraela". Podobną problematykę podejmuje również M. Halbwachs w *La Topographie légendaire de la Terre-Sainte*.

[39] G. Büchner, *Śmierć Dantona*. Przełożył W. Horzyca. W: *Utwory zebrane*. Warszawa 1956, s. 90.

Podobną wykładnię swemu „czerwonemu morzu" nadaje Berwiński: idzie o odrodzenie, odnowienie przez rewolucję. Gromada Grudziąż Ludu Polskiego skierowała w r. 1835 manifest *Do emigracji polskiej*, obnażający istnienie dwóch ojczyzn i odwracający się od szlacheckich reprezentantów strupieszałej władzy i myśli:

> Wszyscyście już rządzili, wszyscy byliście przy władzy. [...] Władza teraz innemu należy się wyobrażeniu, wyobrażeniu, które nie zabija, ale ożywia; które nie jest trumną, ale kolebką. [...] Mędrsi jesteśmy; i teraz, jeśli wy sami waszej dobijecie się ojczyzny, sami do niej wracajcie, bo my drugą, przeciwną wam jesteśmy ojczyzną. Ojczyzna nasza, to jest lud polski, zawsze była odłączona od ojczyzny szlachty [...] Morze krwi na całym świecie rozgranicza szlachtę od ludu [40].

Była to krew chłopska przelana przez szlachtę. Teraz będzie to krew szlachty. Wiersz Berwińskiego mówi o konieczności dojścia do ojczyzny ludu przez „morze krwi" starego, zmurszałego pokolenia.

Dominuje kolor czerwony: „Pod żelazną kark obręczą / P u r p u r o w ą zaszedł tęczą, / Niegdyś wolny kark", i trzykrotnie powtórzone „czerwone morze". Budzący szczególnie silne doznania [41] kolor czerwony od bardzo dawna jest symbolem rewolucji; w 1525 r. w czasie wojny chłopskiej w Niemczech powstańcy wywiesili po raz pierwszy czerwony sztandar [42]. Mickiewicz, doskonale zorientowany w systemie znaków rewolucji, pisał w liście z 1848 r. w związku z odrzuceniem przez Lamartine'a, jako faktycznego kierownika Rządu Tymczasowego, żądania robotników, by uznać za narodowy czerwony sztandar:

> Lamartina odrzucenie chorągwi czerwonej — zły znak. On wie instynktem, co ona znaczy, i lud wie [43].

Ta sama wiedza o czerwieni jest w wierszu Berwińskiego; morze krwi stanowi tu ostateczną granicę między starym a nowym światem.

Rewolucja jako marsz w przyszłość jest marszem do „ziemi obiecanej", przedstawionej jako kraina szczęścia i święta, kraina nie tyle „pieczonych gołąbków", ile zaspokojenia elementarnych ludzkich potrzeb:

A tam ziemia obiecana
Z burzanami po kolana,

---

[40] *Lud Polski. Wybór dokumentów.* Wyboru dokonała i wstępem zaopatrzyła H. T e m k i n o w a. Warszawa 1957, s. 57—58.

[41] Zob. M. R z e p i ń s k a, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego.* T. 1. Kraków 1970, s. 105. Mowa tu o „szczególnej wadze i funkcji czerwieni jako związanej z pojęciem ognia i ciepła, sił życiowych, atawistycznym pojęciem, mocno zakorzenionym w zbiorowej ludzkiej świadomości".

[42] Zob. M. D o m m a n g e t, *Histoire du drapeau rouge des origines à la guerre de 1939.* Paris 1967.

[43] A. M i c k i e w i c z, *Dzieła.* Wydanie Jubileuszowe. T. 16. Warszawa 1955, s. 179.

Z chlebem, solą, zbożem
Czeka nas za morzem
Krwi!
Za czerwonym morzem!
(Marsz w przyszłość)

Nawet nie „mleko i miód”, lecz „chleb i sól”, „zboże”. Wiadomo, co to oznacza w stylistyce ludowego obrzędu, uświęcenia pracy.

Co jednak mają tu znaczyć „burzany”? Kazimierz Wyka w swym studium *Kariera burzanu* zgromadził ogromny materiał dowodowy i zinterpretował go wyczerpująco, co pomoże nam ustalić odpowiedź na to pytanie [44]. „Burzany” nie występują jednak w strofie Berwińskiego jako „roślina pożyteczna”, jako manna niebieska, lecz jako swoiste uzupełnienie „chleba, soli, zboża”. Po pierwsze, już objaśnienie Mickiewicza do *Stepów akermańskich* kładło nacisk na estetyczny walor tej rośliny:

> Na Ukrainie i Pobereżu nazywają burzanami wielkie krzaki ziela, które w czasie lata kwiatem okryte nadają przyjemną rozmaitość płaszczyznom [45].

Większość podróżników podnosiła również piękno stepowych burzanów. To jedna funkcja — estetyczna wartość krajobrazu „ziemi obiecanej”. Po drugie, są to „burzany po kolana”, a więc symbol bujności, żyzności Ukrainy — atrybuty te przeniesione zostały na „ziemię obiecaną”. (Pomijam na razie skojarzenie dźwiękowe „burza”—„burzany” oraz możliwe semantyczne: „czerwone morze po kolana”.) I wreszcie po trzecie, w burzanach ukrył poeta jeszcze raz dominujący w wierszu kolor czerwony. Kwitną burzany bowiem „purpurowo”, „karmazynowo”, „czerwono”. W *Stepach akermańskich* są to „k o r a l o w e ostrowy burzanu”; w jednym z wariantów było: „k r a s n e ostrowy burzanu”. Podobnie u Słowackiego. Oczywiście, o kolorze burzanów Berwiński wiedział. Kolor to najwyżej ceniony w hierarchii estetycznej ludu, więc nie tylko kolor rewolucji, ale również kolor „ziemi obiecanej”.

Kolorystyczne sprzężenie rewolucji z ziemią obiecaną odsłania zarazem całą strukturę myślową *Marsza w przyszłość*, na którą wielokrotnie już

---

[44] K. W y k a, *Kariera burzanu. Z dziejów słownictwa poetyckiego.* W zbiorze: *Księga pamiątkowa ku czci Stanisława Pigonia.* Kraków 1961. Trudno jednak mi się zgodzić z przyjętym przez Wykę założeniem, że Berwiński należy do tych, którzy „wprowadzali b u r z a n w sposobie czysto stylistycznym, niekiedy zupełnie się nie troszcząc o jego realne podłoże” (s. 289—290). Dowodem ma być strofa z *Marsza w przyszłość*, którą Wyka tak komentuje (s. 290): „Jasne, że poeta wielkopolski, w rodzinnym krajobrazie i słownictwie pozbawiony b u r z a n u, w ogóle nie zdawał sobie sprawy, co to jest za roślina. Zaczerpnąwszy takową z Mickiewicza, uczynił ją rośliną pożyteczną, jakąś niby manną, którą dopiero w czekanej ziemi obiecanej będzie można napotkać. Paradoksalny hołd złożony twórcy *Sonetów krymskich*!”

[45] M i c k i e w i c z, *op. cit.*, t. 1, s. 502.

zwracaliśmy uwagę. Podobne połączenie ujawnia *Słowo o Jakubie Szeli* Jasieńskiego. Słowo — pieśń „skrwawiona i zła", pieśń-nóż, otwiera drogę do „jutra":

> Kiedyś wiosna otworzy na ścieżaj
> pestki serc rozłupane przez pół,
> zasiądziemy przy jednej wieczerzy,
> będzie ziemia jak jeden stół [46].

To odpowiednik strofy Berwińskiego o „ziemi obiecanej".

Księga życia i śmierci Berwińskiego i publicystyka filozoficzno-polityczna Dembowskiego to układy paralelne: oryginalny, polski aliaż romantyczny jakobinizmu z młodoheglizmem. Odnajdujemy w nich te same wątki, te same „najżywotniejsze kwestie naszego czasu", te same rozwiązania. Najistotniejsze sprzężenia między nimi dotyczą twórczości, czynu, przyszłości, a także krytyki, negacji, destrukcji. Niewątpliwie, Berwińskiemu trudniej było pożegnać się z przeszłością niż Dembowskiemu; mamy na to wiele dowodów. Ale i taki proces się dokonywał, gdyż „dzisiaj trzeba burzyć", jak powiada wieszcz z *Parabazy do Don Juana poznańskiego* — *porte parole* poety. Rozstanie z przeszłością musiało być jednak wyjątkowo radykalne. W kręgu młodoheglizmu bowiem poddano rewizji Heglowskie pojęcie „negacji" rozumianej jako „zniesienie („*Aufhebung*"), zawierające w sobie zarówno „unicestwienie" („*Vernichtung*") określonego stanu rzeczy jak i jego „zachowanie" („*Aufbewahrung*"). Dla młodoheglistów negacja ma być całkowitą destrukcją — spotykamy u nich kategorie jednoznaczne: „*Negativität*", „*Negierung*", „*Zerstörung*", „*Destruction*" [47]. Z przeszłości zatem nic się nie da zachować ani ocalić (dlatego pogrobowiec powie żegnając stare w mogiłach bogi: „A jeśli dla nich łzą zroszę powieki, / To łzą dla wieków wylaną na wieki"; w *Marszu w przyszłość* już i tej „łzy" nie ma, są tylko łzy udręczonego ludu), a jeśli nawet „grób bohatera" ma stać się „świata kolebką" (*Mogiła Kościuszki*), to po przejściu przez odradzającą śmierć. Burzenie jest jednocześnie twórczością, z destrukcji wynika przyszłość [48].

---

[46] B. Jasieński, *Utwory poetyckie*. Warszawa 1960, s. 48.

[47] Zob. Panasiuk, *Filozofia i państwo*, s. 120—121.

[48] *Ibidem*, s. 114—115: „Filozofia pozwala nie tylko zrozumieć swój czas, ale pozwala także go tworzyć. Burzenie istniejącego układu stosunków bowiem o tyle ma sens, o ile jest dokonywane w imię ideału, tak pojęta destrukcja jest tworzeniem. Filozofowie stają się apostołami przyszłości. Widzimy tu, jak za zmianą funkcji filozofii następuje u młodoheglistów zmiana struktury czasu historycznego. Hegel akcentował znaczenie teraźniejszości (»*die Vernunft als die Rose im Kreuze der Gegenwart zu erkennen*«) jako pola realizacji rozumu, natomiast młodsi jego uczniowie centralne miejsce w swoich konstrukcjach wyznaczyli

To sposób myślenia zarówno Dembowskiego jak Berwińskiego. Jest w nim rys jakobinizmu pojętego jako pewna struktura myślowa. Jakobini ujawnili zresztą po raz pierwszy na taką skalę skłonność do odcięcia się od historii, od przeszłości; chcieli dotrzeć do granicy człowieczeństwa — transcendencją dla nich było społeczeństwo [49]. Porzucili Boga i historię — istniała dla nich tylko teraźniejszość rewolucji i przyszłość ludzkości. Historyzm Hegla jak i historyzm Marksa obnaża „tragiczny" błąd jakobinizmu jako ahistoryzmu. Jest to jednak, jak się wydaje, cecha konstytutywna utopii rewolucyjnych XIX i XX wieku.

---

przyszłości, gdyż — jak sądzili — czas, w którym dokona się urzeczywistnienie ideału, dopiero nastąpi. To przesunięcie realizacji ideału w przyszłość jest sprzęgnięte z postulatem działania, *praxis*, z realizacją zasad filozofii w życiu; działanie bowiem ma sens tylko wtedy, gdy ideału jeszcze nie ma i gdy wierzy się przy tym, że jego osiągnięcie jest możliwe".

[49] M. Król, *Świadomość historyczna przywódców jakobińskich* (*Robespierre, St. Just*) (odczyt wygłoszony 19 VI 1970 w IBL dla zespołu: Literatura i świadomość zbiorowa). — U młodoheglistów zaś (Panasiuk, *Filozofia i państwo*, s. 122—123) „czai się niejako w ich historiozofii — na granicy owego ruchu dialektycznego kolejnych negacji — absolut — pełnia, niedynamiczna, nieruchoma jednia, pozbawiona zróżnicowania i strukturalizacji, w której działanie negacji zlikwidowało wszystkie napięcia. Jest to właśnie *finis* historii, stan pełnej realizacji absolutu w rzeczywistości polityczno-społecznej". — Młodoheglizm a jakobinizm w polskim romantyzmie — oto problem, który narzucał się z taką polemiczną gwałtownością Krasińskiemu, a który dotąd nie doczekał się wyczerpującego opracowania.

BOGDAN ROGATKO

„WALKA O TREŚĆ" IRZYKOWSKIEGO JAKO POLEMIKA Z PROGRAMEM ESTETYCZNYM S. I. WITKIEWICZA

1

Dzieje genezy *Walki o treść*[1] są dość skomplikowane. Miała ona ukazać się w druku już w r. 1922, najdalej 1923. Z jakich przyczyn to nie nastąpiło — nie wiadomo. Trudno określić też dokładnie zawartość i cel tej pierwszej redakcji dzieła; w każdym razie różni się ona w sposób zasadniczy od redakcji drugiej. Charakterystyczne, że szkice literackie, które zostały ogłoszone w r. 1922 jako fragmenty *Walki o treść*[2], weszły później w skład tomu *Słoń wśród porcelany*, wydanego dopiero w 1934, natomiast w drugiej redakcji znajdują się tylko trzy artykuły drukowane wcześniej na łamach czasopism[3], z czego wynikałoby, że *Walka* była pomyślana jako pewna całość, nie zaś zbiór szkiców. A zbiorem szkiców na różne tematy literacko-estetyczne miała być chyba pierwsza redakcja książki. Z dużym prawdopodobieństwem można przypuszczać, że składałyby się na nią te artykuły, które ukazywały się z początkiem lat dwudziestych, a które później włączył Irzykowski do tomu *Słoń wśród porcelany*.

Jaki był zatem cel *Walki o treść* (a ściślej: *Treści i formy*) wydanej w roku 1929? Na ogół komentatorzy książki Irzykowskiego podkreślali,

---

[1] K. Irzykowski, *Walka o treść. Studia z literackiej teorii poznania. I. Zdobnictwo w poezji. II. Treść i forma.* Warszawa 1929. — Dla oznaczenia tej pozycji przyjęto skrót WT. Cyfra obok wskazuje stronicę.

[2] *Plagiatowy charakter przełomów literackich w Polsce* („Kurier Lwowski" 1922, nry 25, 31; „Naprzód" 1922, nry 26, 28; „Robotnik" 1922, nry 29, 31); *Uroki naturalizmu* („Przegląd Warszawski" 1922, nr 5).

[3] *Zdobnictwo w poezji* („Museion" 1913, nry 9/10, 12) i *Metaphoritis i złota plomba* („Wiadomości Literackie" 1928, nr 52/53) — stanowiące właściwie osobną rozprawę, choć luźno związaną z tematem całości, oraz *Twórczość St. Ig. Witkiewicza* („Wiadomości Literackie" 1928, nr 49) — artykuł będący ostatnim rozdziałem części trzeciej *Treści i formy*.

że była ona przede wszystkim generalną rozprawą z formizmem (pojętym szeroko jako kierunek w nowej sztuce, odznaczający się lekceważeniem treści na rzecz wartości formalnych), podstawowe jej znaczenie upatrując w podjęciu kluczowych problemów z estetyki literatury. Nie pomijali oczywiście sprawy polemiki z Witkacym, ale chyba jedyny Toeplitz zwrócił na nią baczniejszą uwagę, nazywając *Walkę* „arcydziełem literatury polemicznej" [4] — widział w niej bowiem przede wszystkim próbę realizacji „idei mostów". Wydaje się, że interpretacja taka nie pozbawiona jest słuszności. Dyskusja z formizmem jako szkodliwym zjawiskiem w kulturze polskiej stanowiła przedmiot licznych artykułów z tomu *Słoń wśród porcelany* — i taki właśnie był prawdopodobnie główny cel pierwszej redakcji *Walki,* która miała ukazać się w roku 1922. Ale w 1929 zasadniczy cel był już prawdopodobnie inny.

Większości artykułów Irzykowskiego poświęconych sporom wokół problemów filozoficznych i estetycznych przyświecała „idea mostów", czyli „porozumienia myślicieli" [5]. Bowiem nie wyłącznie polemika, lecz Wielka Dyskusja na istotne tematy była ostatecznym celem kampanii kulturalnych autora *Pałuby.* Niestety, ani w okresie młodopolskim, ani też w latach dwudziestych idea jego nie znalazła w środowisku intelektualistów pożądanego rezonansu. Toczyły się co najwyżej pojedyncze potyczki, przybierające często formę ataków personalnych, nie było „ciągłości dyskusji literackiej". „Jeden mówi do sasa, drugi do lasa; nie wiedzą o sobie wzajemnie, [...] lekceważą się wzajemnie, odkrywają niepotrzebnie Ameryki" — skarżył się Irzykowski i z goryczą konstatował: „Samotność myślicieli w Polsce jest wielka" (WT V). Jeszcze jedną, obliczoną na większą skalę próbą przełamania takiego stanu rzeczy miała być właśnie *Walka:* nie tylko jako poważny głos w dyskusji z Witkacym, ale także jako przykład uczciwej polemiki, której celem nie jest tendencyjne skompromitowanie poglądów przeciwnika, lecz krytyczna ich interpretacja oraz wysunięcie własnych propozycji:

> Zapragnąłem dać samotnikom zachęcające upomnienie, że nie ma myśli tak osamotnionej, do której by jednak kiedyś druga myśl nie dotarła, aby ją prześwietlić, wziąć ze sobą lub odrzucić. [WT VI]

2

Interpretacja poglądów estetycznych Witkacego nasuwała zawsze wiele trudności. Pomijając już fakt, że nie zostały one nigdzie sformułowane

---

[4] K. T. Toeplitz, *„Dziesiąta muza" K. Irzykowskiego.* „Materiały do Studiów i Dyskusji z Zakresu Teorii i Historii Sztuki, Krytyki Artystycznej oraz Metodologii Badań nad Sztuką" 1955, nr 1/2.

[5] *Ibidem,* s. 209.

w sposób systematyczny, zasadniczym powodem były pewne istotne sprzeczności, z którymi badacze nie umieli sobie poradzić. Dopiero w ostatnich czasach zwrócono uwagę, że sprzeczności te nie płyną z braku konsekwencji, ale stanowią podstawowe antynomie systemu Witkacowskiego, których przyczyn należy szukać poza zagadnieniami estetycznymi [6]. W latach dwudziestych wskazywano, nie wgłębiając się w skomplikowany gąszcz rozważań autora *Teatru*, tylko na sprzeczności jego założeń teoretycznych i praktyki dramaturgicznej, co prowadziło do wniosku o wysoce spekulatywnym i nierealnym charakterze teorii Czystej Formy [7]. Pierwszą na większą skalę interpretacją tego systemu była dopiero *Walka* [8], choć i ona w zasadniczej linii nie odbiegała od dotychczasowych sposobów ujęcia. Niemniej — lekceważona, a nawet wyśmiewana teoria Czystej Formy po raz pierwszy doczekała się tak wnikliwego stosunkowo i obszernego omówienia.

Irzykowski, podobnie jak inni interpretatorzy, nie dostrzegał jej metafizycznego punktu wyjścia. Nie mógł oczywiście widzieć metafizycznego charakteru Witkacowskiej koncepcji sztuki, ale poświęcając mu zbyt mało uwagi, należycie go nie wyjaśnił. Doszedł więc do wniosku, że autor *Nowych form w malarstwie* w toku swych rozważań oddala się od poglądów skrajnie formistycznych, określonych przez Irzykowskiego jako

[6] Np. J. Kłossowicz, *Teoria i dramaturgia Witkacego*. „Dialog" 1959, nr 12; 1960, nr 1. — K. Puzyna, *Witkacy*. Jw., 1961, nr 8. Przedruk w: S. I. Witkiewicz, *Dramaty*. T. 1. Warszawa 1962. — A. Mencwel, *Witkacego jedność w wielości*. „Dialog" 1965, nr 12.

[7] Nieliczni, którzy nawet starali się nie odrzucać z góry koncepcji estetycznych Witkiewicza, wysuwali zarzuty bardziej szczegółowe: J. Kurek (*Przeciwko teorii teatru St. Ign. Witkiewicza*. „Życie Teatru" 1925, nr 38/39), J. Brzękowski (*Teoria Czystej Formy*. „Głos Zakopiański" 1925, nr 29), T. Peiper (*St. Ign. Witkiewicz: „Teatr"*. „Zwrotnica" 1923, nr 6).

[8] *Walka o treść* nie była jednak pierwszą próbą polemiki Irzykowskiego z Witkacym. Dzieje tej polemiki sięgają artykułu *Uwagi o tzw. upadku twórczości dramatycznej* („Scena Polska" 1923, nry 4—6), gdzie Irzykowski wysunął tezę o tym, że Witkacy „doprowadził do absurdu potencjalny już od dawna formizm polski". Wywołało to gwałtowną reakcję autora *Teatru* (*Krytyka artykułu K. Irzykowskiego pt. „Uwagi o tzw. upadku twórczości dramatycznej"*. „Ekran i Scena" 1924, nry 3—6), który podkreślił oryginalność swego systemu estetycznego: „Teoria moja (do której w zasadniczych liniach doszedłem już 20 lat temu w stosunku do malarstwa) mało ma wyznawców między formistami, mimo pewnych podobieństw [...]. Jestem prawie zupełnie osamotniony i nie widzę, czyje to nieokreślone dążenia miałbym skrystalizować" (nr 4, s. 8). Z kolei Irzykowski zamieścił w tym samym piśmie (nry 7—9) replikę *W odpowiedzi St. I. Witkiewiczowi*. Pisał tam m. in.: „Wszystkie teoretyczne dzieła Witkacego przeczytałem gruntownie; aby w nie wniknąć, sam próbowałem na ten czas być formistą. Wiem bardzo dobrze, w którym punkcie wałek formizmu Witkacego się kończy, wiem też, gdzie i kiedy poczynił ustępstwa, i znam granicę, przez którą on sam nigdy nie przejdzie" (nr 8/9, s. 9).

„arcyeksperyment" (polegać on miał na dążeniu do uzyskania doskonałej formy, która powinna być w dziele sztuki jedynym przedmiotem wrażeń estetycznych), gdyż forma miała być dla niego „tylko pseudonimem dla jakiegoś *x*, generalnego sekretu sztuki w ogóle" (WT 84). Owo *x* to prawdopodobnie idea formalna, która „ma nadawać ład temu chaosowi [tj. chaosowi elementów konstrukcyjnych] i być jego racją bytu, ona jest głównym sekretem formy" (WT 88—89). Z kolei źródłem tej idei jest „jakieś »uczucie metafizyczne«" (WT 89). Nie wiedział jednak Irzykowski, na czym ma ono polegać.

Fakt, że Witkacy oparł się na metafizyce, wydał się zatem autorowi *Walki* nieudałą próbą nadania teorii Czystej Formy jakiejś racji bytu w celu ominięcia konsekwencji tej teorii, która musiałaby, zgodnie z logiką, doprowadzić do uznania „wrażenia" za „główny" regulator i sens tego eksperymentu [tj. Czystej Formy]" (WT 97)[9].

W istocie sprawa wyglądała zupełnie inaczej: teoria Czystej Formy była próbą podporządkowania estetyki formistycznej — metafizycznej koncepcji sztuki. Ponieważ rzecz ta nie została dotąd należycie wyjaśniona, wypada zająć się nią tu bliżej.

Aby zrozumieć, na czym polega „uczucie metafizyczne", trzeba zastanowić się najpierw, w jaki sposób określał Witkacy „niepokój metafizyczny". Mimo braku precyzyjnych definicji można jednak powiedzieć, że płynie on, według Witkacego, z poczucia transcendentnej samotności:

> Ogrom świata i on [tj. Genezyp] metafizycznie samotny [...] — bez możności porozumienia się [...] — mimo wszystko w poczuciu samotności tej była jakaś bolesna rozkosz. I w tej samej chwili uczuł się małym w nieskończonej plątaninie wszechświata [...][10].

Według sformułowanej przez Witkacego zasady Tożsamości Faktycznej Poszczególnej każde wyższe Istnienie (tzn. człowiek) ma świadomość swej tożsamości, czyli że jest sobą i tylko sobą, z czego wynika poczucie jedności w wielości swych stanów psychicznych („jakości występujących w naszym trwaniu"), ale także własnej jedności w wielości Istnień Poszczególnych. Wyższe Istnienie zatem samo dla siebie stanowi wartość, lecz właśnie za cenę swojej samotności. Samotność byłaby więc nieodłącznym atrybutem istnienia człowieka, a uczucie jedności w wielości

---

[9] Według Irzykowskiego bowiem twórczość określona jako „eksperyment Czystej Formy, to znaczy formy najsilniejszej, innych motywów nad chęć wywierania mocnych wrażeń mieć nie może i nie powinna" (WT 99). Ale Witkacy, zwolennik arystokratycznego charakteru sztuki, od „polowania na wrażenie" konsekwentnie stronił (zob. WT 80, 81).

[10] S. I. Witkiewicz, *Nienasycenie*. Cz. 1. Warszawa 1930, s. 57.

swych stanów psychicznych, nazywane przez Witkacego uczuciem metafizycznym, równoznaczne ze świadomością jej konieczności [11].

Tak zawiły wywód filozoficzny można by przedstawić bardziej przejrzyście w formie graficznej, posługując się terminologią Witkacego:

niepokój metafizyczny (uczucie samotności, czyli uczucie swojej jedności w wielości Istnień Poszczególnych)	+	uczucie metafizyczne (uczucie jedności w wielości swych stanów psychicznych)	=	tajemnica Istnienia (dziwność Istnienia)

Niepokoju metafizycznego nie można więc utożsamiać z uczuciem metafizycznym. Punktem wyjścia twórczości artystycznej jest niepokój metafizyczny — uważał Witkacy — jednak dzieło sztuki, będąc wyrazem uczucia metafizycznego, stanowi manifestację konieczności transcendentnej samotności (nie zaś jej przezwyciężenie).

> Twórczość artystyczna jest bezpośrednim potwierdzeniem prawa samotności jako tego, za cenę czego istnienie w ogóle jest możliwe, i to potwierdzeniem nie tylko dla siebie, ale i dla innych Istnień Poszczególnych, tak jak ono samotnych; jest potwierdzeniem Istnienia w jego metafizycznej okropności, a nie usprawiedliwieniem tej okropności przez stworzenie systemu pojęć łagodzących, jak to jest w religii, lub systemu pojęć wskazującego r o z u m o w o konieczność takiego a nie innego stanu rzeczy dla Całości Istnienia, jak to ma miejsce w filozofii. [NF 13—14 [12]; podkreślenie B. R.]

Nie dziwmy się jednak specjalnie Irzykowskiemu, że nie zwrócił na powyższe sprawy uwagi. Sam Witkacy bowiem wprowadzał swych polemistów w błąd. Atakowany za metafizyczne podejście do sztuki (głównie przez formistów, np. Chwistka, który twierdził, że wprowadzanie metafizyki do zagadnień estetycznych jest tylko niepotrzebnym ich komplikowaniem), gotów był iść na kompromis:

---

[11] Podobną, w pewnym stopniu, interpretację filozoficznych poglądów Witkacego przeprowadził po raz pierwszy S. S z u m a n (*Rzecz o zjawisku śmierci w sztuce. O twórczości St. I. Witkiewicza.* „Przegląd Współczesny" 1931, nr 110), który nie przedstawiając zresztą i nie wyjaśniając ich dokładnie, określił istotę Witkacowskiej koncepcji jako antytezę panteizmu: „Jaźń [według Witkacego] odczuwa przede wszystkim swe pokorne osamotnienie, swą izolację we wszechświecie, a nie harmonię i jedność wszechświata". Bardziej wnikliwie potraktowana została ta sprawa w jednej z najnowszych prac o filozofii Witkacego: K. P o m i a n, *Filozofia Witkacego* („Pamiętnik Teatralny" 1969, z. 3), w której autor zwrócił uwagę na podwójny aspekt w ujęciu Witkiewicza problemu istnienia, polegający na spojrzeniu na ten problem od zewnątrz i od wewnątrz. Określają to właśnie, wyodrębnione przez nas, dwa pojęcia: „niepokój metafizyczny" i „uczucie metafizyczne".

[12] Tak oznaczamy lokalizację cytatów z: S. I. W i t k i e w i c z, *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia.* Warszawa 1919. — Oprócz tego zastosowano następujące skróty dla prac W i t k a c e g o: SE = *Szkice estetyczne.* Kraków 1922; T = *Teatr.* Kraków 1923. Cyfra przy skrótach wskazuje stronicę.

Jeżelibyśmy zgodzili się na to, że istotą dzieła sztuki jest Czysta Forma, moglibyśmy się nie sprzeczać o filozoficzną [tj. metafizyczną] stronę problemu. Dowodu absolutnego na to, że Sztuka jest wyrazem jedności osobowości, nie ma. [T 195]

A w polemice z Watem dodawał:

Zaznaczam, że stworzyłem system pojęć [...], który opierając się *au fond* o mój pogląd filozoficzny, daje się stosować w praktyce w sposób zupełnie od niego niezależny. [...]

W mojej definicji Czystej Formy jako konstrukcji elementów, działającej bezpośrednio i wywołującej estetyczne zadowolenie, jako scałkowanie wielości ich w jedność, nie ma nic „metafizycznego". [T 270]

W oderwaniu od metafizyki omawiał też pojęcie Czystej Formy Irzykowski. Dziwił się zatem, dlaczego autor *Teatru* kładł nacisk na „czystość" formy, czyli na jej odizolowanie „od życia", skoro w innym miejscu stwierdzał, że „życie" należy do treści, i skoro dla celów teoretycznych te dwa „czynniki" dzieła od siebie oddzielił. Podobne postawienie sprawy było więc niekonsekwencją. Ustrzegł się tego Croce, również teoretyk formy, który nie wdawał się niepotrzebnie w nieistotny problem czystości formy. Ale Croce miał ambicje teoretyczne — Witkacemu to nie wystarczało: „jako artysta czynny musi czegoś chcieć i nie może wytrzymać w ramiarskiej atmosferze *à la Croce*" (WT 84). Czystą Formę należy więc rozumieć — uważał Irzykowski — jako postulat zdradzający antypatię Witkacego do naturalizmu i w ogóle wszystkich kierunków artystycznych „życiowo" traktujących sztukę.

Zastanówmy się w tym miejscu, w jaki sposób funkcjonuje w systemie estetycznym Witkacego tradycyjna para pojęć „treści" i „formy". Formę określa Witkacy jako konstrukcję scalającą poszczególne elementy dzieła („forma" ma tu więc znaczenie dodatnie). O ile forma przedmiotów, najogólniej mówiąc, użytkowych służy różnym „życiowym" celom (np. forma obiektu architektonicznego, scalając wielość elementów danego materiału, służy przede wszystkim celom budowlanym), o tyle forma estetyczna, tzn. forma dzieła sztuki, służy stworzeniu „piękna artystycznego" (pięknem natomiast nazywa Witkacy cechę jedności w wielości). Pojęcie zaś Czystej Formy w węższym znaczeniu trzeba rozumieć jako ideał konstrukcji elementów wyabstrahowanych (w granicach możliwości) z „życiowej treści". W znaczeniu rozszerzonym określa ono schemat jedności elementów w ich wielości, potencjalnie zawarty w dziele. Nie jest to zupełnie ścisłe, gdyż formę definiuje Witkacy jako układ tych elementów, ale, jak niżej stwierdzimy, dzieło sztuki stanowi według niego jedność formy i treści, z prymatem tej pierwszej, więc dla wyraźnego zaznaczenia tego prymatu można schemat jedności treści i formy nazwać Czystą Formą („czystą" — w znaczeniu „idealnej", tj. nie rzeczywistej, abstrakcji elementów konstrukcji).

Pojęcia „treść" Witkacy używa czasem wymiennie z pojęciem „idei sztuki", określanej albo jako uczucie metafizyczne, albo też jako idea „czysto formalna". Polemizując z Kleinerem na marginesie jego uwag o koncepcji Czystej Formy, uchyla się jednak od położenia znaku równości między pojęciem „treści" dzieła a uczuciem metafizycznym, bowiem: stosunek między Czystą Formą a uczuciem metafizycznym nie jest taki sam jak między znakiem a znaczeniem lub „między znaczeniem [...] a odpowiednikiem (względnie definicją pojęcia w przypadku pojęć oderwanych, nie posiadających rzeczywistych odpowiedników)" (T 203).

Częściej, choć również niezbyt chętnie, używa tego pojęcia na określenie elementów „życiowych" w dziele sztuki, czyli elementów odbijających rzeczywistość realną. (W tym tylko znaczeniu będziemy używać w toku dalszych rozważań pojęcia „treści".) Tak rozumiana treść jest według Witkacego nieistotna, ale konieczna w dziele sztuki. Dlaczego jest ona jednak konieczna, czyli dlaczego niemożliwa jest „czystość" elementów konstrukcji? Po prostu dlatego, że artysta to człowiek „z krwi i kości", a nie „czysty duch", który byłby zdolny sam z siebie tworzyć elementy całkowicie abstrakcyjne (SE 11), wobec czego treść inspirowana przez uczucia życiowe i wyobrażenia autora zawsze w jakiś sposób dotyczy realnej rzeczywistości. Elementy dzieła sztuki nie są istotne jako treść „życiowa", podkreślał Witkacy, lecz rola ich jest „czysto artystyczna" (a nie estetyczna!), tzn. stanowią konieczne składniki takiej a nie innej konstrukcji. I w tym sensie można mówić o „absolutnej jedności" formy i treści (NF 14), z prymatem, dodajmy, tej pierwszej, jako czynnika scalającego wielość elementów, a więc najbardziej istotnego ze względu na ideę jedności leżącą u podstawy uczucia metafizycznego.

Sprawa treści będzie jednak dopóty niezrozumiała, dopóki nie przyjrzymy się bliżej, w jaki sposób określa Witkacy proces twórczy i proces odbiorczy dzieła sztuki. Warunkiem powstania dzieła sztuki jest, zdaniem Witkacego, intensywność poczucia tożsamości swego „ja" i jednocześnie bogactwo „uczuć życiowych i wyobrażeń". W wypadku oddziaływania tylko tego pierwszego czynnika „Powstanie coś, co zaledwie dziełem sztuki nazwać będzie można" (NF 18), będzie bowiem ono wyrazem uczucia metafizycznego szczątkowego, jako manifestacja jedności bez wielości. Gdy natomiast zajdzie wypadek odwrotny, dzieło będzie czymś „pozbawionym jednolitości, mimo komplikacji" (NF 18), będzie zatem pozbawione formy. Ubóstwo sfery „uczuć i wyobrażeń" można co prawda „nadrobić" intelektem, tzn. sztucznie niejako stworzyć komplikację elementów „życiowych".

> Jednak zawiłość ta, czyli stopień wielości, która we wrażeniu artystycznym w jedność ma być scałkowana, nie będzie przez nas pojęta jako jedność bez-

pośrednio, tylko wprzód intelektualnie zrozumiana i jako taka nie zdoła w nas bezpośrednio wywołać metafizycznego uczucia. [NF 19]

Innymi słowy, będzie to dzieło zrobione nieszczerze, „udana lichota", „wymysł na zimno" (SE 109). Pojęcie „bezpośredniości" (z punktu widzenia procesu twórczego) utożsamia się bowiem w teorii Witkacego z pojęciem „szczerości". Należy je rozumieć jako autentyczność uczuć życiowych i wyobrażeń, których wyrazem w dziele jest treść — uczuć i wyobrażeń właściwych danej osobowości twórczej — oraz jako autentyczne poczucie jedności. W przeciwnym razie mielibyśmy do czynienia z dziełem sprzecznym z istotą Sztuki, będącej manifestacją bogactwa psychiki danej indywidualnej twórczej, świadomej jednocześnie swej tożsamości.

Intelektowi wyznaczył Witkacy „tylko rolę pomocniczą: może [on] kontrolować wykonanie spontanicznie powstałej koncepcji" (NF 36). Proces twórczy składa się bowiem z dwóch zasadniczych etapów: powstania koncepcji oraz powstania samego przedmiotu artystycznego (Witkacy nazywał to „stawaniem się zewnętrznym" koncepcji ⟨NF 31⟩). Używał też czasem pojęcia „pierwsza koncepcja"; niezależnie od rodzaju sztuki

musi [ona] mieć charakter przestrzenny, ponieważ nie możemy sobie wyobrazić ani pomyśleć wyobrażenia jednoczesnego całego kompleksu czasowego. Chyba że mamy do czynienia z improwizacją, czyli doczepianiem jednych kawałków do drugich. Ale tak powstałe dzieło nie może mieć tego stopnia konstruktywności, co rzecz skonsolidowana z formalnej mgławicy, danej u podstawy jako potencjalna całość [13].

Chodzi o to, czy akt powstania koncepcji należy utożsamiać z powstaniem „pierwszej koncepcji" jako „koncepcji pierwotnej" (bo i tego pojęcia Witkacy używa), czy też są to dwa różne etapy procesu twórczego. Wydaje się, że pojęcie „koncepcji" w dziele sztuki należy rozumieć jako wizję Czystej Formy, i to w dwóch znaczeniach: 1) jako wstępny i podstawowy etap procesu twórczego; 2) jako tę ostateczną wizję Czystej Formy, zawartą w gotowej już konstrukcji elementów treściowych, którą nazywamy dziełem sztuki. Wizja ostateczna nie zawsze pokrywa się z pierwotną wizją artysty, czyli pierwszą koncepcją; zmianę pierwszej koncepcji w trakcie jej realizacji dokonuje już intelekt artysty, ale spontanicznie powstała pierwsza koncepcja jest podstawowym warunkiem stworzenia dzieła sztuki i dlatego rolę intelektu nazywa autor *Nowych form* rolą pomocniczą.

Jak jednak rozumieć stwierdzenie Witkacego, że „pierwsza koncepcja musi mieć charakter przestrzenny" [14]. Chyba właśnie tak, iż jest ona

---

[13] S. I. Witkiewicz, *O Czystej Formie*. [Warszawa] 1932, s. 20.

[14] *Ibidem*.

wizją Czystej Formy, której jako abstrakcyjnego schematu elementów — nie sposób oczywiście wyobrazić sobie inaczej jak przestrzennie. Dodajmy, że wizja ta nie ma charakteru *par exellence* wzrokowego ze względu na abstrakcyjność elementów intencjonalnej konstrukcji, chociaż w *Szkicach* Witkacy stwierdzał, iż proces powstawania dzieła jest jednolity, tzn. wizja Czystej Formy niejako „od razu" przybiera konkretny kształt (SE 84). Koncepcję dzieła sztuki w rozumieniu Witkiewicza można więc nazwać ogólnie w i z j ą C z y s t e j F o r m y (*resp.* pierwotną wizją artysty).

Autor *Nowych form* główną uwagę przywiązywał właśnie do tego pierwszego etapu powstawania dzieła (etap drugi, niejako rzemieślniczy, to utrwalenie w danym tworzywie koncepcji), gdyż powstawanie koncepcji jest intensywnym przeżywaniem uczucia metafizycznego. Najistotniejszym jednak przeżyciem artystycznym ma być „przeżywanie siebie w jedności ze swoim dziełem", które w pełni wystąpić może dopiero dzięki percepcji własnego dzieła. „Dlatego, o ile artysta prawdziwie jest zadowolony ze swojej pracy i ma czyste artystyczne sumienie, nie ma szczęśliwszego od niego człowieka" — stwierdzał Witkacy (NF 32). Dzieło bowiem jest dla twórcy zobiektywizowanym (poprzez utrwalenie wizji Czystej Formy w danym tworzywie) potwierdzeniem własnej jedności w wielości swych stanów psychicznych.

Proces odbiorczy określał natomiast Witkacy jako „przeżywanie jedności swojej istoty" pod „wrażeniem artystycznym", jakie wywiera na nas „obiektywne dzieło" (NF 31). Przebiega on podobnie do procesu twórczego, ale w innym kierunku (od Czystej Formy do uczucia metafizycznego)

> i z tą różnicą, że już stworzona jedność elementów jakościowych nie będzie musiała być koniecznie spolaryzowana w ten a nie inny sposób w sferze jego intelektu i uczuć życiowych, tylko może bezpośrednio wywołać w nim metafizyczne uczucie. [NF 18]

Ostatnia wypowiedź nie jest zbyt jasna. Prawdopodobnie należy ją rozumieć w ten sposób, że poprzez percepcję dzieła, które stanowi konstrukcję elementów sprawiającą wrażenie jedności w wielości, „dochodzimy" do wizji Czystej Formy, a ta z kolei wywołuje uczucie metafizyczne, uświadamiając nam jedność w wielości naszych uczuć i wyobrażeń.

Z punktu widzenia procesu twórczego konieczność treści, która, jak wyżej stwierdziliśmy, jest odbiciem autentycznych uczuć i wyobrażeń artysty, nie ulega zatem żadnej wątpliwości; a nawet — im bogatsza będzie zawartość treściowa danego dzieła (przy założeniu, że stanowi ono doskonałą jedność), tym większą będzie posiadało wartość. Oczywista staje się również istotna rola treści w dziele sztuki: nie jako „znaku" dla rzeczywistości empirycznej, ale jako „materiału" do stworzenia utrwalo-

nej w danym tworzywie Czystej Formy, dzięki której manifestuje artysta bogatą i świadomą swej tożsamości osobowość. Nie ma tu więc owej zarzucanej przez Irzykowskiego niekonsekwencji. Autor *Walki* błędnie bowiem interpretuje wyjaśnione wyżej pojęcie Czystej Formy, uważając, że oznacza ono „realne" wyabstrahowanie formy dzieła możliwie ze wszystkich treści „życiowych". W rezultacie uchodzi jego uwagi sprawa pierwotnej wizji artysty i dlatego ma poważne kłopoty ze zrozumieniem Witkacowskiej teorii procesu twórczego. Dostrzega w niej znów niekonsekwencję: bo z jednej strony autor *Nowych form* zdaje się postulować konieczność „nastawienia się" twórców na doskonalenie formy, z drugiej strony dowodzi, że akt twórczy nie jest aktem świadomym, ale że dzieło powstaje w natchnieniu pod wpływem szczerego impulsu, tzn. że, jak dowcipnie Irzykowski określa, artysta jest „czymś w rodzaju pszczoły lub jedwabnika", który w nieświadomości „wypszczela z siebie [czyli: z głębin „swych bebechów"] formę" (WT 113), lecz jednocześnie będąc sam dla siebie krytykiem, tworzy ją świadomie. Takie postawienie sprawy przez Witkacego uważa oczywiście Irzykowski za absurdalne, ponieważ sprowadza się ono do tego, że w akcie twórczym miałaby powstawać

> forma nie zamierzona, [...] wychodząca z intuicji [...], więc ta, o której poeta nic nie wie, która jest mową duchów polaryzującą się przez jego pióro jako przez medium. [WT 114]

Sprawa, jak wyżej wykazaliśmy, przedstawiała się zgoła inaczej. Witkacy podkreślał, że pierwotna wizja artysty musi towarzyszyć całemu procesowi twórczemu; nieuświadomione może być chyba tylko metafizyczne źródło owej wizji i metafizyczny charakter sztuki. Tzn. dzieło Czystej Formy może powstać dzięki „głęboko zakorzenionemu w duszach ludzkich instynktowi formalnemu" (T 156), czyli poczuciu własnej jedności, właściwemu zwłaszcza osobnikom o silniejszej indywidualności, mimo naturalistycznych np. założeń twórczych (SE 30). I tylko w tym sensie należy mówić o możliwości nieświadomego stworzenia dzieła sztuki.

Najwięcej kłopotu sprawiała samemu Witkacemu sprawa deformacji. I tu Irzykowski nie był daleki od prawdy, gdy pisał, że autor *Teatru* postuluje „realną" czystość formy w dziele sztuki i że właśnie owemu odizolowanemu od treści „życiowych" mają służyć deformacje. Sprawa ta związana jest z kwestią odbioru sztuki.

W dawnych czasach (tzn. we wczesnej starożytności i wiekach średnich) — twierdził Witkiewicz — „Czysta Forma stanowiła jedność z pochodzącą z wyobrażeń religijnych metafizyczną treścią" (T 25). Inaczej mówiąc, funkcja elementów treściowych jako czynników artystycznych pokrywała się z funkcją tych elementów jako czynników odzwierciedla-

jących metafizyczne uczucia i wyobrażenia artysty. Podobna treść nie odrywała widza czy słuchacza od głównego celu sztuki w sferę czysto „życiowych" problemów; przeciwnie, kierowała jego uwagę ku tajemniczości Istnienia, a więc ku najistotniejszym sprawom bytu, pomagając dostrzec zawartą w dziele jedność w wielości i w rezultacie doprowadzając do podstawowego uczucia — uczucia jedności osobowości. Nawet sztuka renesansowa, przynajmniej w swych początkach (Witkacy miał na myśli obrazy Botticellego i Tycjana), wykazywała jeszcze ową jedność Czystej Formy i treści; wprawdzie treść była już bardziej „życiowa", ale życie „samo w sobie" przedstawiało się ówczesnym ludziom jako pełne tajemnic. Czy i jak zatem możliwa jest taka jedność w sztuce doby obecnej, kiedy rzeczywistość realna doszczętnie strywializowała się, religia wymarła, a filozofia metafizyczna chyli się ku upadkowi? Za cenę deformacji — odpowiadał autor *Teatru* — bo tylko w ten sposób współczesny artysta może „wyrazić swoje poczucie dziwności Istnienia i w drugich to poczucie wywołać" (T 20). Nie należy oczywiście tłumaczyć zjawiska deformacji jako świadomego (wykalkulowanego) przedsięwzięcia artystów, którzy doszli do wniosku, że inaczej nie stworzą w obecnych czasach dzieła sztuki. Jest ono wyrazem, twierdził Witkacy, skomplikowania się ich psychiki.

Teza ta, zgodnie z metafizyczną koncepcją sztuki i scharakteryzowanym powyżej procesem twórczym jako aktem spontanicznym, prowadzi do wniosku, że deformacje są wyrazem jakichś irracjonalnych uczuć i wyobrażeń artystów, którzy uciekają od strywializowanego z biegiem czasu świata obiektywnego w sferę rzeczywistości, powiedzielibyśmy, nadrealnej (odbiegającej daleko od utartych wyobrażeń o życiu). Witkacy cofa się jednak przed takim postawieniem sprawy — ze sfery treści woli przejść w sferę formy, tłumacząc deformacje jako zabiegi czysto konstrukcyjne, stosowane w celu skomplikowania i urozmaicenia kompozycji [15].

> aby nadać, ograniczonej w zakresie komplikacji i przewrotności [...], kompozycji form nowe wartości, musieli oni [tj. artyści] właśnie zwrócić się w kierunku komplikacji i urozmaicenia napięć kierunkowych, która to sfera dawnych mistrzów nie była należycie wyczerpana. [SE 74]

I nieco dalej:

> Komplikacja kompozycji [...] może iść tylko do pewnych granic, poza którymi będziemy mieli tylko chaos [...]. Właśnie szukanie sposobów urozmaicenia kompozycji, przy stosunkowo wielkiej prostocie, jest tym, co zmusza do „deformacji" [...]. [SE 75]

---

[15] Tutaj w sposób bardzo wyraźny rozmija się Witkacy z teoriami ekspresjonistów, a także nadrealistów (zob. M e n c w e l, *op. cit.*, s. 94).

Zatem dążenie do nowości, oryginalności miałoby usprawiedliwiać zjawisko deformacji? Tak jednak rzecz ujmując, zaprzeczałby Witkiewicz postulatowi spontaniczności procesu twórczego — uznawałby bowiem konieczność celowego eksperymentowania.

Trudno odpowiedzieć definitywnie na pytanie, w jakiej mierze uważał Witkacy deformacje za przejaw skomplikowania się psychiki artystów, a w jakiej zaś mierze za celowy eksperyment formalny. Co prawda usiłował te dwie sprawy ze sobą połączyć: skomplikowanej psychice współczesnego człowieka (zarówno twórcy jak i odbiorcy) — twierdził — nie odpowiadają już formy spokojne, „zrównoważone", zachodzi więc potrzeba maksymalnego ich skomplikowania, które można uzyskać tylko przy pomocy zabiegów deformacyjnych. Podobne postawienie sprawy sugeruje jednak, że w procesie twórczym dużo większą rolę odegrać musi intelekt niż sfera uczuć i wyobrażeń [16] oraz że chodzi tu przede wszystkim o uzyskanie oryginalnych efektów, a nie o jedność w wielości. W każdym razie postulat: „im mniej treści, tym lepiej", w stosunku do sztuki współczesnej miał oznaczać ucieczkę od treści naturalistycznych, gdyż rozbieżność między trywialnością treści odzwierciedlającej pozbawiony tajemnic świat realny a metafizycznym charakterem sztuki byłaby po prostu zbyt rażąca i utrudniałaby w rezultacie skupienie się na głównym celu sztuki. W przypadku deformacji natomiast musimy nawet mimo woli oddalić się od trywialności „normalnego" życia [17].

Szeroko pojęty antynaturalizm estetycznego programu Witkacego, podkreślany w *Walce*, jest wobec powyższego oczywisty, ale inaczej — jak widzieliśmy — należy go argumentować.

Jednym z centralnych zagadnień każdego systemu estetycznego jest sprawa wartościowania. Witkacy nie poświęca jej jednak zbyt wiele uwagi. Wynika to stąd, że według niego istnienie odbiorcy nie stanowi warunku koniecznego dla istnienia sztuki. Ujmując rzecz skrajnie, można by powiedzieć, że artysta nie tworzy dzieł dla odbiorcy, że wystarczy mu własne zadowolenie towarzyszące powstawaniu dzieła i jego percepcji. Nawet najpełniejsze szczęście doznawane przez odbiorcę nie będzie nigdy równe szczęściu, jakiego doznaje twórca percypujący własny utwór, nigdy bowiem abstrakcyjna jedność w wielkości wyrażona przez dzieło nie

---

[16] Sprawa godna uwagi, nie tutaj jednak miejsce na jej bliższe zbadanie. Zaznaczmy tylko, że wnikliwy teoretyk formizmu, K. Winkler (*Formizm na tle współczesnych kierunków w sztuce*. Kraków 1921, s. 88, 89), zarzucał malarstwu Witkacego zbyt daleko idące wyrafinowanie intelektualne.

[17] Cenna wydaje się tutaj uwaga Kłossowicza (*op. cit.* (1959, nr 12), s. 87), który spostrzegł, że deformacja jest dla Witkiewicza przede wszystkim „elementem niezbędnym dla stworzenia w dramacie nowej meta-rzeczywistości".

będzie całkowicie tożsama z jednością osobowości odbiorcy, nigdy więc nie może on „przeżyć siebie w jedności ze swym dziełem". Ideałem byłoby zatem — uważał autor *Nowych form* — aby każdy człowiek mógł zostać artystą; społeczeństwo takie można by uznać za najszczęśliwsze we właściwym tego słowa, metafizycznym sensie.

Z punktu widzenia artysty sprawa wartościowania rzeczywiście wydaje się nieistotna: dzieło powstałe pod wpływem szczerego impulsu twórczego — przy założeniu, iż dany artysta posiada talent — powinno go w pełni zadowolić, niezależnie od tego, czy „podoba się" ono innym ludziom. Pod tym względem miał Irzykowski na pewno dużo racji, gdy stwierdzał dowcipnie: „Tkwiąc w świecie formy zesłanej z metafizycznego nieba, nie chce i nie umie wyjść poza wygodny impresjonistyczny subiektywizm" (WT 100). Uznając za kryterium oceny intensywność zadowolenia metafizycznego, Witkacy rzeczywiście neguje możliwość istnienia jakiegoś obiektywnego kryterium oceny, ponieważ różna jest psychika poszczególnych Istnień, i dzieło, które dla jednego może stanowić zbyt skomplikowaną jedność w wielości, dla drugiego może być jednością w wielości za mało skomplikowaną. Ale dostrzegł także, nie lekceważąc zupełnie sprawy odbiorcy, możliwość ponadindywidualnych kryteriów oceny.

> Sztuka była, jest i będzie najbardziej osobistym wytworem ludzkim i może być tylko na podstawie podobieństwa ludzi jednej epoki i sfery [tzn. podobieństwa psychiki] narzucona małym grupom, a następnie przez nie szerszym warstwom społecznym, przy czym w drugim tym procesie istotne zrozumienie dzieł odgrywa często znikomą rolę, głównie zaś działa snobizm [...]. [T 205]

Uznawał zatem możliwość wystąpienia podobnych wrażeń estetycznych u wielu ludzi, widząc rolę krytyki artystycznej w narzucaniu pewnych „gustów estetycznych" szerszym rzeszom publiczności. Zawsze lepsze — zdawał się sądzić Witkacy — nawet sztucznie wytworzone zadowolenie estetyczne niż niewłaściwa reakcja na dzieło sztuki.

3

Irzykowski krytykując teorię Czystej Formy miał oczywiście na myśli przede wszystkim estetykę literatury. Zarzucał więc Witkacemu malarskie lub muzyczne traktowanie formy utworu literackiego. Było to znów nieporozumienie.

Prawda, że malarstwo stanowiło punkt wyjścia dla teorii Czystej Formy, ale konsekwencje tego były nieco inne, niż myślał autor *Walki*. Wrażenie podobieństwa w traktowaniu konstrukcji malarskiej i literackiej wynikało z tego, że Witkacy zarówno kształty przedmiotów na obrazie jak znaczenia słów np. w wierszu (czy działań w teatrze) uważał za

elementy artystyczne, czyli istotną ich rolę upatrywał w stwarzaniu intencjonalnego (w sensie: realnie „niewidocznego") schematu konstrukcji elementów, który można sobie wyobrazić wyłącznie przestrzennie, ale który przedstawić (poza konkretnym kształtem dzieła) można tylko w dalekim przybliżeniu. Bezpośrednie natomiast oddziaływanie „konstrukcji" utworu poetyckiego czy teatralnego należy rozumieć jako „dochodzenie" odbiorcy — dzięki pojęciowemu ujęciu elementów treściowych (znaczeń słów i dźwięków w utworze literackim lub znaczeń słów, obrazów i znaczeń działań w widowisku teatralnym) determinujących takie a nie inne „napięcia dynamiczne" — do wyobrażenia schematu konstrukcji wyabstrahowanych elementów.

Witkacy bynajmniej nie zaprzeczał asocjatywnemu oddziaływaniu elementów utworu literackiego, jak mniemał Irzykowski; uważał tylko, że służą one, podobnie jak sensorycznie oddziaływające elementy obrazu czy sonaty, do wywołania w odbiorcy wizji Czystej Formy. O ile jednak osiągnięcie takiej wizji w rezultacie percepcji obrazu czy rzeźby można sobie jeszcze wyobrazić (choć z dużą dozą dobrej woli), o tyle podobna wizja w przypadku dłuższego utworu literackiego czy nawet muzycznego (chodzi tu o rozpiętość czasu percepcyjnego) wydaje się niemożliwa: przy końcu utworu bowiem zapominamy o „napięciach dynamicznych mas kompozycyjnych" pojawiających się na jego początku i jeżeli ostatecznie uzyskamy nawet wizję Czystej Formy, będzie ona zawsze niepełna.

Jak jednak owa wizja ma „wyglądać"? Witkacy pewne wskazówki w tej sprawie dał tylko w związku z pierwotną koncepcją dzieła plastycznego; w przypadku natomiast utworu poetyckiego czy teatralnego uznał, że pierwotna koncepcja przedstawia się artyście (a w wyniku percepcji estetycznej — odbiorcy) jako konstrukcja elementów abstrakcyjnych ujęta przestrzennie, która dopiero w trakcie realizacji nabiera konkretnych kształtów. Ale czy możliwa jest taka abstrakcyjna wizja? Wkraczamy tu w dziedzinę zupełnie fantastycznych rozważań, do których Witkacy prowokuje choćby właśnie przez to, że sam cofał się przed podobnymi problemami, poprzestając na gołosłownych wnioskach i przesłankach.

Stosunkowo najwięcej uwagi poświęcił Irzykowski Witkacowskiej „teorii pojęć". Krytyka jego podążała i tu niezupełnie właściwym torem, gdyż analizę przeprowadził w oderwaniu od całościowego ujęcia systemu Witkacego. Podawał np. w wątpliwość możliwość pozasensowego „całkowania" poszczególnych znaczeń słów czy znaczeń działań, które, jego zdaniem, mogą łączyć się tylko dzięki „podspodniej logice ideo-treści utworu" (WT 221), a nie w jakiś „formowy, niby-artystyczny sposób" (WT 220). Witkacy jednak nie twierdził, że ów sposób połączeń elementów treściowych powinien mieć charakter „pozasensowy". Przeciwnie,

uważał, że pewne zachowanie „życiowego" sensu w łączeniu słów jest nawet konieczne, choć nieistotne, jak konieczne jest na obrazie zachowanie pewnego podobieństwa mas kompozycyjnych do kształtów przedmiotów realnych. W poezji taki sensowy do pewnego stopnia sposób połączenia stanowią według Witkacego stosunki składniowe wypowiedzenia (zob. cytowany przez Irzykowskiego dwuwiersz Witkiewicza ⟨WT 214⟩).

Co jednak łączy owe poszczególne, uporządkowane składniowo wypowiedzenia w jednolitą całość, jeżeli utwór literacki może być z punktu „życiowego" bezsensowny, jak podkreślał niejednokrotnie Witkacy? Gwarancją podobnej jednolitości — odpowiadał na to — jest silne poczucie własnej tożsamości, które poprzez utwór powinno się również „udzielić" jego czytelnikowi (*resp.* widzowi). Ale żeby do tego doszło, tzn. żeby czytelnik percypując dane dzieło odebrał je jako jednolitą całość oraz żeby poczucie jedności artysty rzeczywiście uzewnętrzniło się w konstrukcji elementów tworzącej dzieło sztuki, musi owa konstrukcja być realnie, a nie tylko „potencjalnie" jednolita. O tym jednak Witkacy nie wspomniał; wskazywał co prawda na „napięcia dynamiczne mas kompozycyjnych", tworzące w dziele literackim konstrukcję, lecz wyjaśnił je na przykładzie pojedynczego wypowiedzenia, nie omawiając w stosunku do całości dzieła.

Trudno więc nie przyznać słuszności pretensji Irzykowskiego, który stwierdziwszy, że Witkiewicz „podejmuje się zadania niebywałego: pokazać najmniejszą komórkę, w której rodzi się sztuka, artyzm" (WT 207) (chodzi o wyjaśnienie roli znaczeń słów jako elementów artystycznych), dodaje później rozczarowany: „W jaki zaś sposób z owych większych połączeń zrodzi się wrażenie artystyczne, o tym już tym razem nic nie mówi [...]" (WT 219). Co prawda, nie to było celem wykładu o teorii napięć, niemniej jednak brak należytego wyjaśnienia tej sprawy na innym miejscu może budzić różne wątpliwości i jest na pewno słabym punktem teoretycznego wywodu autora *Teatru*.

Nie znaczy to chyba, że Witkacy nie uświadamiał sobie niezbędności jakiegoś innego czynnika, obok potencjalnego (jakim jest poczucie jedności) — czynnika realnego (np. chwytu konstrukcyjnego, choćby rytmu czy rymu), który by zespalał w sposób konkretny poszczególne elementy treściowe (wypowiedzenia) w jednolitą całość. Uważanie poczucia jedności za jedyny i wyłączny czynnik scalający byłoby przecież oczywistym absurdem. Stwierdzając jednak, że utwór literacki może być z „życiowego" punktu bezsensowny i nie precyzując, co to znaczy bezsens „życiowy", zostawiał komentatorom wolne pole do różnych domysłów [18]. Trudno więc określić definitywnie, czy zdawał sobie Witkacy sprawę z konieczności

---

[18] Zob. P u z y n a, wstęp do: W i t k i e w i c z, *Dramaty*, s. 28.

jakiejś dominanty kompozycyjnej w utworze literackim, czy też uznawał możliwość osiągnięcia „realnej" jednolitości elementów treściowych na innej drodze (np. za pomocą czynników tzw. formy zewnętrznej, rytmu, rymu, ukształtowania stylistycznego itp.). Prawdopodobnie był przekonany, że założywszy autentyczność procesu twórczego, rozumie się tym samym, iż powstałe w wyniku podobnego procesu dzieło musi odznaczać się jednolitą (w sensie „realnym") konstrukcją elementów; w jaki natomiast „techniczny" sposób ta jednolitość zostanie uzyskana, to już go nie obchodzi, gdyż interesowała go przede wszystkim jedność w wielości „sama w sobie" (jak lubił powiadać), czyli schemat konstrukcji abstrakcyjnych elementów, nie zaś jego realny kształt.

Wykazując generalnie nierealność teorii Czystej Formy, uważał widocznie Irzykowski, że nie musi osobno zajmować się poglądami Witkacego dotyczącymi teatru. Tymczasem dokładne ich prześledzenie pozwala określić dodatkowo pewne odchylenia od metafizycznej koncepcji.

Autor *Walki* stwierdził tylko, że „napięcia dynamiczne" w sztuce teatralnej, które „odbywają się według jakiejś tajemniczej logiki formalnej" (WT 221), są fałszywe, gdyż wątpliwe jest ich oddziaływanie na widza. Chodzi jednak o to, jak będziemy rozumieli tę „tajemniczą logikę formalną". Czy znów jako poczucie jedności? Mielibyśmy więc identyczną sprawę, jak poprzednio, z tą tylko różnicą, że w stosunku do poezji Witkacy próbował chociaż dokładnie przedstawić tworzenie się takich „napięć" przy pomocy znaczeń słów porządkowanych składniowo w wypowiedzenia. W przypadku teatru natomiast ograniczył się zaledwie do stwierdzenia, że czym dla utworu poetyckiego są znaczenia słów, tym dla utworu dramaturgicznego — działania (ich strona obrazowa i znaczeniowa), nie wyjaśniając natomiast, w jaki sposób działania te mają tworzyć „napięcia dynamiczne" i w jaki sposób zostają one scalone w jedność, choć wiedział doskonale, że właśnie w dziele teatralnym uzyskanie jednolitości jest szczególnie trudne.

Witkacy nie ukrywał zresztą trudności, jakie nasuwało zagadnienie Czystej Formy w teatrze, miał nawet poważne wątpliwości, czy jest ona możliwa do zrealizowania w tej dziedzinie sztuki (T 76). Zasadnicza trudność wypływała według niego stąd, że teatr jest sztuką polifoniczną i zespołową. Połączenie różnorodnych elementów (dźwięków i znaczeń słów z obrazami i znaczeniami działań) w jednolitą całość formalną nie byłoby może jeszcze takim problemem, gdyby nie fakt, że ostateczna realizacja widowiska teatralnego nie zależy wyłącznie od dramatopisarza. Jednocześnie jednak nie sposób było autorowi *Nowych form* ukryć, że właśnie ten zespołowy charakter twórczości najbardziej go w teatrze pociągał. Interesowała go możliwość stworzenia w teatrze, dzięki wspólnemu wy-

siłkowi całego zespołu „innego świata, który daje pojmowanie czysto formalnego piękna", a którego „teatr współczesny we wszystkich swych odmianach nie daje prawie nigdy" (T 30). Jeżeli spektakl teatralny miałby być również przeżywaniem uczucia metafizycznego, to konieczna jest w tym miejcu szersza interpretacja tego pojęcia: nie tylko jedność osobowości, ale poczucie jakiejś jedności nadrzędnej (wyższej), wobec której indywidualne Istnienie byłoby po prostu jednym z elementów jej wielości. Pamiętając, że Witkacy podkreślał samotność wyższych Istnień Poszczególnych, złączonych ze sobą więzią biologiczną, można by uważać widowisko teatralne za pewnego rodzaju przezwyciężenie samotności (a nie tylko manifestację jej konieczności), chociaż na tę krótką chwilę trwania spektaklu, dzięki świadomości wspólnego celu w dążeniu każdego z „elementów" zespołu do stworzenia świata niejako w innym wymiarze. Gwarancją „autentyczności" (oczywiście fikcyjnej) tego świata byłaby jego jedność, nazwana przez Witkacego jednocześnie „formalną", czyli chyba konsekwencja motywacji w ramach przyjętej konwencji, motywacji realistycznej, fantastycznej, symbolicznej itd.

Dodajmy na marginesie, że takie postawienie zagadnienia sprowadzałoby teorię Czystej Formy na grunt estetyki bliskiej współczesnemu rozumieniu istoty sztuki teatralnej, a pojęcie Czystej Formy funkcjonowałoby tu już jako termin umowny [19].

Irzykowski nie poprzestał na krytyce teorii Czystej Formy, ale wysunął jeszcze przeciw Witkacemu dwa generalne zarzuty: „ramiarstwa" i „morlokostwa".

Pierwszy zarzut oznaczał, że Witkacy przedstawiał tylko ogólnikowe zarysy koncepcji sztuki, obracając się w najwyższych regionach myśli teoretycznej, nie sprawdził natomiast swych założeń na konkretnym materiale, tzn. nie omówił dokładnie możliwości realizacji Czystej Formy w poszczególnych rodzajach sztuki, oraz że nie znalazły te założenia również odpowiedniego oddźwięku w jego własnej twórczości krytycznej i dramaturgicznej.

Trudno odmówić temu zarzutowi racji. Wykazaliśmy już, że Witkacy uchylał się od dokładnego wyjaśnienia sposobu realizacji teorii Czystej Formy w dziełach sztuki. Podobnie wyglądały jego analizy krytyczne konkretnych utworów (mamy tu na myśli utwory literackie, bo ta sprawa zajmuje nas przede wszystkim). W szkicu o twórczości Micińskiego [20]

---

[19] Nieprzypadkowo więc te interpretacje teorii Czystej Formy, które zwracały szczególną uwagę na teorię w teatrze — a takich było ostatnio najwięcej — podkreślały niewątpliwe prekursorstwo Witkacego i znaczenie jego dla nowoczesnej estetyki teatru.

[20] O szkicu tym Irzykowski nie wspomina. Wskazał on tylko na recenzję

ograniczył się tylko do ogólnikowych twierdzeń o wspaniałej konstrukcji cechującej większość jego dzieł poetyckich i dramatycznych (podziwiał zwłaszcza *Bazylissę Teofanu*), co skłaniało Witkacego do przyznania mu rangi „wielkiego poety”. Co prawda krytyk przezornie asekuruje się, podkreślając, że głębsza analiza wychodzi poza ramy jego artykułu [21]. Ale jak wyglądają te „głębsze analizy” utworów poetyckich, możemy przekonać się na przykładzie recenzji o Wacie (T 246) i częściowo na przykładzie szkicu o *Wniebowstąpieniu* (gdy omawiał „artystyczne” fragmenty prozy Rytarda) [22]. Witkacy nie wychodził w nich poza wyrażenie zachwytu nad poszczególnymi wypowiedzeniami, posiadającymi według niego wybitne „wartości artystyczne” (w sensie: estetyczne). Zachwycał się więc w rezultacie, jak słusznie zauważył Irzykowski, poszczególnymi metaforami.

Zarzut dotyczący twórczości dramaturgicznej autora *Tumora Mózgowicza* jest powszechny, stawiany prawie przez wszystkich, którzy z nim polemizowali lub krytycznie interpretowali jego poglądy estetyczne. Jest to jednak w pewnym stopniu nieporozumienie. Teoria Czystej Formy nie miała zasadniczo charakteru eksperymentu, lecz stanowiła dla Witkiewicza nieodzowne ogniwo teoretycznego opracowania pochodzenia, celu i istotnych cech sztuki. Każde autentyczne dzieło sztuki musiało być zatem realizacją Czystej Formy, niezależnie od historycznego czasu, w którym powstało. Powyższy zarzut odpierał więc zawsze jedną, nie pozbawioną zresztą z własnego punktu widzenia racji, odpowiedzią: negowanie Czystej Formy w jego dramatach może świadczyć o tym, że nie dostrzegał jej widz (krytyk), podobnie jak nie dostrzegano jej np. w utworach scenicznych Wyspiańskiego czy Micińskiego. Zarzut ten będzie uzasadniony tylko wtedy, gdy rozważając estetyczne poglądy Witkacego w powiązaniu z jego światopoglądem (głównie katastroficzną wizją kultury), potraktujemy teorię Czystej Formy jako zakamuflowaną ideę programową, a twórczość jego (niektóre dramaty czy też tylko niektóre sceny dramatów) jako próbę jej konkretnego zademonstrowania.

„Morlokostwo” w przypadku Witkacego rozumiał Irzykowski przede wszystkim jako odrzucenie literackiego dorobku przeszłości w imię teorii Czystej Formy. Nie można się z tym całkowicie zgodzić, gdyż Witkacy

---

Wniebowstąpienia J. M. R y t a r d a, co nie było najszczęśliwsze, Witkacy bowiem nie zaliczał powieści do dzieł sztuki (wartość „artystyczną” mogą według niego posiadać tylko jedynie fragmenty powieści, które by trzeba w takim wypadku uważać za poezję w łonie prozy).

[21] Zob. S. I. W i t k i e w i c z, *Formalne wartości dzieł Micińskiego*. W: *„Nowe formy w malarstwie” i inne pisma estetyczne*. Wyboru dokonał oraz słowem wstępnym i przypisami opatrzył J. L e s z c z y ń s k i. Warszawa 1959, s. 322.

[22] S. I. W i t k i e w i c z, *„Wniebowstąpienie” J. M. Rytarda*. W: jw., s. 325.

bynajmniej nie odwracał się od tradycji. Przeciwnie, podkreślał nawet, że dawne dzieła sztuki były przez ludzi im współczesnych odbierane właśnie jako *par excellence* „artystyczne". Bardziej słuszny jest natomiast zarzut, że Witkacy nie liczył się zupełnie z dotychczasowymi poglądami estetycznymi. Stosunek autora *Teatru* do estetycznego dorobku kilkudziesięciu wieków musi rzeczywiście budzić poważne pretensje. Mocno upraszczał on sprawę, gdy konstatował, że dotychczasowa estetyka, zrodzona dopiero w w. XVIII, ma charakter naturalistyczny. Ignorancja ta pociągała za sobą nieuwzględnianie w toku wywodu teoretycznego żadnej z myśli poprzedników i przekonanie o samodzielności intelektualnej budowanego systemu estetycznego, który w istocie nie był tak nowy i tak oryginalny, jakim chciałby go widzieć Witkacy (o czym w zakończeniu niniejszej pracy).

Czas na krótkie podsumowanie. Metafizyczna koncepcja sztuki została według Irzykowskiego niejako sztucznie dodana do teorii Czystej Formy, pojętej jako „arcyeksperyment", w celu jej uzasadnienia. Już sam ten fakt wskazuje na niekonsekwencję Witkacowskiego systemu estetycznego. Ale, co więcej — uważał Irzykowski — autor *Teatru* nie zdołał wyjaśnić, na czym ów metafizyczny charakter sztuki ma polegać, ograniczając się tylko do ogólnikowych i niejasnych twierdzeń, podobnie jak nie przedstawił dokładnie możliwości realizacji Czystej Formy w utworach literackich.

Tezę Irzykowskiego, jakoby sednem „formistycznej" teorii Witkacego była sprawa lapidarnie nazwana „arcyeksperymentem", a metafizyczna koncepcja sztuki stanowiła przyczynę sprzeczności w systemie estetycznym Witkacego (odbieganie od zasady „arcyeksperymentu"), trzeba sformułować właśnie na odwrót: nie metafizyczna koncepcja sztuki, którą obrał autor *Nowych form* za punkt wyjścia, ale pewne konsekwencje przyjętej estetyki „formistycznej" odsłaniają czasem sprzeczności w jego systemie estetycznym (np. zagadnienie deformacji). Natomiast istotną słabością teoretycznego wykładu Witkacego była rzeczywiście ogólnikowość i abstrakcyjność wielu twierdzeń: dotyczy to zwłaszcza przedstawienia problemu jedności elementów w utworze poetyckim i teatralnym oraz nie wyjaśnionej w sposób jednoznaczny sprawy wizji Czystej Formy (koncepcji dzieła sztuki). Co gorsza, twierdzenia te, konsekwentnie uzupełniane i pogłębiane, prowadzą — jak wyżej wykazaliśmy — albo w sferę rozważań zgoła fantastycznych, albo też ujawniają niespójność owego systemu estetycznego.

Ogólne wnioski dotyczące teorii sztuki Witkacego, które stawia autor *Walki* nie są więc pozbawione racji. Z tym jednak zastrzeżeniem, że Irzykowski zbyt pobieżnie potraktował metafizyczną koncepcję sztuki. Niemniej — spośród ówczesnych polemik z Witkacym była *Walka o treść*

najbardziej lojalna wobec autora *Nowych form*. Nic dziwnego. Miała przecież realizować wzór idealnej polemiki, której punktem wyjścia musi być rzetelna i trafna interpretacja poglądów przeciwnika. Jak widzieliśmy, Irzykowski już u samego początku tego ambitnego zadania napotkał poważne trudności i mimo zapewnienia, że przedstawił „całą teorię Witkiewicza tak dokładnie, że po kilku rozdziałach nawet niewtajemniczony otrzymuje dostateczny materiał do rozsądzenia sprawy" (WT 74), nie udało mu się ująć teorii Czystej Formy w rzeczywistym jej kształcie [23].

4

Następny etap idealnej polemiki powinien mieć już charakter pozytywny. A więc przedstawienie własnych propozycji — w tym wypadku teoretycznych — w miejsce zakwestionowanych poglądów.

Punktem wyjścia dla określenia własnego stanowiska estetycznego jest w *Walce* sprawa wrażenia jako sprawdzianu wartości literackiej. W przeciwieństwie do koncepcji nazwanej przez Irzykowskiego „arcyeksperymentem Czystej Formy" oraz wbrew poglądom Witkacego, który poszukiwał „jakiegoś" metafizycznego kryterium oceny, a w gruncie rzeczy utknął na impresjonistycznym subiektywizmie, autor *Walki* jedyne wyjście widział w znalezieniu miary wartości dzieła literackiego (bo literatura jest głównym przedmiotem rozważań w *Walce*) w sferze treści. Poszukiwanie takich wartości, które mogłyby być wartościami obiektywnymi, to *meritum* rozważań teoretycznych Irzykowskiego.

Podobnie jak u Witkacego, centralne dla systemu estetycznego nakreślonego w *Walce* jest zagadnienie „treści i formy".

Zbadajmy zatem, jak Irzykowski definiuje te dwa podstawowe pojęcia.

---

[23] Witkacowskiej teorii Czystej Formy w jej rzeczywistym kształcie nie ujęli też — jak się wydaje — współcześni komentatorzy jego twórczości teoretycznej i artystycznej: Kłossowicz, Puzyna, Mencwel (zob. poprzednio cytowane ich pozycje), a także J. Błoński (*Znaczenie i zniekształcenie w „czystej formie" St. I. Witkiewicza*. „Miesięcznik Literacki" 1967, nr 8; *Teatr Witkiewicza: forma formy*. „Dialog" 1967, nr 12; *Witkiewicz: przeżycie tajemnicy*. „Odra" 1968, nr 1). Chcąc widocznie ominąć irrealistyczne punkty dojścia tej teorii, zatrzymali się na twierdzeniach ogólnikowych, aby następnie próbować zinterpretować je z perspektywy współczesnej wiedzy estetycznej. Innymi słowy, spojrzeli oni na Witkiewiczowski program estetyczny ze stanowiska przede wszystkim aktualizującego, nie zaś historycznego, więcej zwracając uwagi na jego powiązania z estetyką współczesną niż modernistyczną i nieco późniejszą — ekspresjonistyczną oraz formistyczną. Dlatego też konieczna okazała się tak dokładna analiza teorii Czystej Formy, analiza immanentna, dążąca do rekonstrukcji — o ile to w ogóle możliwe — toku myślowego jej twórcy; tym bardziej że właśnie podobna analiza była celem Irzykowskiego — i teoretycznie mógł tego dokonać.

Zachowując dość rozpowszechnioną tezę o stosunku formy do treści jako „obróbki” do materiału, wysunął jednak drugie, zasadnicze pojęcie treści — treść jako materiał już przerobiony, sformowany:

> musimy ogólnikowe pojęcie treści nieco zróżniczkować. Jako *terminus a quo* umieszczamy materiał nie przerobiony, życie statyczne, pełne nieokreślonych początków, zapłodnień i potrzeb. W środku umieszczamy formę w znaczeniu czynnej transformacji owej bryły życia, czyli że formą jest życie w chwili przemiany naprawdę czynnej i twórczej; *terminus ad quem* to będzie rezultat, nowa treść uzyskana w ten sposób, życie prześwietlone i przetworzone — sformowane. [WT 176]

Cóż to jest jednak ów materiał nie przerobiony, a jak należy rozumieć pojęcie materiału już sformowanego?

Utożsamiając niekiedy „materiał” z „tematem” (WT 117), używał jednocześnie tego ostatniego pojęcia w dwóch znaczeniach (WT 240): w znaczeniu węższym — jako ograniczony materiał „życiowy”, czyli jako jakieś wybrane zjawisko rzeczywistości (mniej czy bardziej realne) lub przedmiot (zatem „materiał tematyczny”); w znaczeniu szerszym — jako koncepcję ideowo-tematyczną (czyli jako przedmiot, najogólniej mówiąc, ideowo zinterpretowany). To ostatnie pojęcie tematu oznaczmy jako Treść I. Prawdopodobnie tę treść miał na myśli Irzykowski, gdyż bronił tendencji w sztuce: rozszerzył bowiem pojęcie tendencji, wskazując, że nie należy jej utożsamiać wyłącznie z wulgarną dydaktyką polityczną [24].

Z przyjęcia Treści I jako naczelnej, konstytuującej idei utworu wynika teza o jedności strukturalnej (*resp.* organicznej) dzieła sztuki. Nie jest ona obca Irzykowskiemu, choć dokładnie jej nie formułuje [25]. Wystarczy

---

[24] Zob. rozdz. pt. *Tendencja i dydaktyka a forma* w WT oraz *„Walka o treść”* w: K. Irzykowski, *Słoń wśród porcelany.* (*Studia nad nowszą myślą literacką w Polsce*). Warszawa 1934.

[25] Irzykowski powyższego zagadnienia nie przedstawił tak precyzyjnie, jak np. J. Kleiner (*Treść i forma.* W: *Studia z zakresu literatury i filozofii.* Warszawa 1925), chociaż w określeniu pojęć treści i formy poszedł podobnym tokiem myślowym, wychodząc również od procesu twórczego (zob. cytat z WT 176). Celem Irzykowskiego nie było jednak ścisłe ustalenie pojęć pomocnych w analizie dzieła literackiego, a taki cel przyświecał rozprawie Kleinera, jak i późniejszej pracy R. Ingardena *O formie i treści dzieła sztuki literackiej* (w: *Studia z estetyki.* T. 2. Warszawa 1958). Dlatego też w dalszym toku naszej analizy Irzykowskiego teorii treści i formy nie będziemy opierali się na skądinąd cennych propozycjach poprzednio wymienionych teoretyków. Dotyczy to zwłaszcza bardzo sumiennych badań autora *Studiów estetycznych*, gdyż świadomość teoretyczna Ingardena odbiegała daleko od estetycznego stanowiska Irzykowskiego (mam na myśli przede wszystkim koncepcję wielowarstwowej budowy dzieła literackiego, stanowiącej punkt wyjścia w uporządkowaniu zagadnienia treści i formy). Ze współczesnych polskich teoretyków literatury stosunkowo bliska świadomości estetycznej Irzykowskiego jest np. S. Skwarczyńska (*Wstęp do nauki o literaturze*) czy autorzy

jednak przyjrzeć się pod tym kątem rozważaniom nad zagadnieniem metafory, gdy krytyk postuluje zwrócenie uwagi na „metafory większe", stanowiące nieraz zasadę konstrukcyjną całego dzieła (np. konstrukcja dramatów Hebbla, którą przyrównywał do epigramów). Ucieczka artystów od metafor na większą skalę do obfitego stosowania „drobnych efektów" (tropów stylistycznych) świadczy według Irzykowskiego o niemożności zdobycia się na jakiś „większy cel", który by przyświecał całemu utworowi (jakąś ideę naczelną), wskutek czego np. wiersz liryczny zamienia się w mozaikę luźno powiązanych metafor (zob. *Zdobnictwo w poezji* ⟨WT; zwłaszcza s. 54⟩). Nieco wyraźniej zarysowany pogląd o jedności strukturalnej znajdujemy w stwierdzeniu, że poszczególne „napięcia dynamiczne" (o których mówił Witkacy) mogą zostać powiązane w jedność poprzez „logikę ideo-treści utworu". Niemniej traktując o treści jako o „tendencji" nie uwypuklił Irzykowski konieczności rozróżnienia treści świadomości autora od treści immanentnej dzieła literackiego, czyli koncepcji ideowo-tematycznej, którą określamy na podstawie jego percepcji, innymi słowy: rozróżnienia tendencji intencjonalnej od tendencji dzieła (oznaczmy ją jako Treść II). Dodajmy, że stosunek między tymi treściami jest stosunkiem odbicia — nie zawsze jednak on zachodzi, gdy intencjonalna koncepcja ideowa, do pewnego stopnia uformowana w świadomości tworzącego artysty, w zetknięciu z realizacją w konkretnym tworzywie (w wypadku dzieła literackiego — w tworzywie językowym) ulega dalszym przekształceniom i precyzacji [26].

Przyporządkowując tym pojęciom treści odpowiednie pojęcia formy, trzeba by w zasadzie jako Formę I określić całość materiału ukształtowanego (a raczej kształtującego się) w świadomości artysty, a jako Formę II — całość materiału ukształtowanego i utrwalonego w tworzywie językowym [27]. To miał chyba na myśli Irzykowski, gdy stwierdzał, że formą jest „czynna transformacja" materiału, a treścią materiał uformowany, z tą tylko różnicą, że przedstawiając w istocie proces powstawania dzieła, uwypuklił Formę I oraz Formę II („życie prześwietlone i przetworzone") łącznie z Treścią II, nie podkreślił natomiast konieczności istnienia Treści I.

Oczywiście przedstawione wyżej pojęcia treści i formy są wyjątkowo

Zarysu teorii literatury, w związku z czym bardziej celowe wydaje się uzupełnienie pozbawionych precyzji i mało przejrzystych wywodów Irzykowskiego pojęciami i propozycjami terminologicznymi przejętymi z ich prac.

[26] Zob. Skwarczyńska, *op. cit.*, t. 1 (Warszawa 1954), s. 216.

[27] Stoimy tu na stanowisku analogii dzieła literackiego do potocznej wypowiedzi, uważając, że treścią jest to, o czym się w niej mówi, formą to, jak się wypowiedziało, czyli „zawartość wypowiedzi i jej kształt" (zob. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Zarys teorii literatury*. Wyd. 1. Warszawa 1962, s. 228).

ogólne. Przede wszystkim zakres pojęć Formy I i Formy II obejmuje pojęcie materiału i jego organizacji (sposobu ukształtowania). W przypadku analizy konkretnego dzieła mówimy o formie jako zespole środków i sposobów, dzięki którym materiał został ukształtowany, o treści zaś jako o poszczególnych elementach kształtowanego materiału, zorganizowanych w mniejsze lub większe „cząstki-fazy". Zatem obok Form I i II trzeba by jeszcze wysunąć pojęcie Formy III, jako zespołu środków i sposobów formalnych, czyli ogólnie: wybór i układ materiału, a obok Treści I i II — Treść III, rozumianą jako sfera elementów treściowych, czyli materiał treściowy (pojęcie to nie jest równoznaczne z „materiałem tematycznym") [28].

Podobne właśnie pojęcie treści znajdujemy w *Walce*. Już samo objęcie tym terminem z jednej strony materiału nie przerobionego, z drugiej — przerobionego wskazuje, że w dziele sztuki widział Irzykowski przede wszystkim treść jako emanację materiału, czyli odbicie rzeczywistości empirycznej. W toku polemiki z Witkacowską teorią napięć dynamicznych stwierdzał:

> tylko treść jest tym, co dynamikę wywołuje i mierzy, treść czerpana z tego źródła, które wszystkim istotom znane jest z własnego, przyjemnego lub strasznego doświadczenia: z życia. [WT 227]

Ale pamiętajmy, że Witkacy nie mógł w końcu temu zaprzeczyć i podkreślał konieczność elementów treściowych (odbijających rzeczywistość realną) w dziele sztuki, choć uważał je za nieistotne.

Na czym zatem polega różnica między stanowiskiem estetycznym Irzykowskiego a Witkacego? Czyżby można było spór ten sprowadzić do nieporozumień natury terminologicznej (do czego mogłoby skłonić twierdzenie autora *Walki*, że treścią dla Witkacego jest Czysta Forma, a formą dobieranie napięć dynamicznych)? Bynajmniej. *Meritum* zagadnienia leży bowiem w problemie „oddawania", jak określał Irzykowski, rzeczywistości realnej przez sztukę:

> A jednak śledzę w naszej krytyce — i obcej — już od wielu lat, jak wymija się słówko „oddawać" albo jak mimo woli, naiwnie się w nie wpada. Dawniej „oddawało" się rzeczywistość wyraźną, namacalną, potem nastroje, stany duchowe [...], wreszcie kompleksy podświadome, freudowskie (surrealizm). [WT 153]

Sztuka więc, według Irzykowskiego, zawsze dążyła i będzie dążyć do odbicia rzeczywistości empirycznej, choć odbija różne aspekty tej rzeczywistości i w rozmaity sposób. Przy czym świat fikcji literackiej zawsze musi powstać jako wyraz określonego stosunku artysty do rzeczywistości, gdyż zawsze

[28] *Ibidem*, s. 232.

zachodzi między autorem a „modelem" stosunek wyboru, gustu, kradzieży, pokusy, lęku, zdrady, humoru, przyświadczenia — w każdym razie stosunek nieobojętny. [WT 155]

Mówiąc zatem ogólnie o treści jako o istocie dzieła literackiego miał Irzykowski na myśli te jego „elementy", które w jakiś sposób odbijają rzeczywistość empiryczną i ukazują stosunek twórcy do tej rzeczywistości. Treścią tak pojętą jest też „idea" dzieła, czyli jego koncepcja ideowo-tematyczna. Może być ona koncepcją wyrażającą „kult rzeczywistości żytej" (WT 151), może stanowić jakąś bliżej określoną tendencję, którą chcemy światu narzucić (rozdz. *Tendencja i dydaktyka a forma* ⟨WT⟩), może wyrażać pragnienia *par excellence* „reformatorskie", pragnienia przekształcenia rzeczywistości (np. koncepcja utworów Womeli ⟨WT 152⟩), może przejawiać się jako odkrywanie nowych, peryferyjnych treści życiowych (WT 250), może w sposób jawny odzwierciedlać chęć ucieczki od rzeczywistości realnej w sferę zupełnej „autonomii ducha" poprzez budowanie fikcji irrealnej (np. „ekspresjonizm" ⟨WT 86⟩; *nb.* określeniu temu bardziej odpowiada „nadrealizm"), może wreszcie sugerować jako zasadniczy cel dzieła sztuki — eksperyment formalny, traktując materiał treściowy jako pretekst (formizm, w szerokim tego słowa znaczeniu ⟨WT 110⟩). Zawsze jednak koncepcja ideowa jest w jakiś sposób odbiciem rzeczywistości „życiowej", gdyż wyraża stosunek artysty do „świata". W ostatnim przypadku ucieczka w stronę eksperymentu formalnego oznacza powrót do rzeczywistości „życiowej" *à rebours,* dając świadectwo postawie ignorancji („obojętności lub niezrozumienia") wobec niej.

Stawiając sprawę w ten sposób, Irzykowski musiał uznać pierwotność materiału (w znaczeniu: „materiału tematycznego") w stosunku do Treści I, tzn. uznać, że koncepcja ideowo-tematyczna rodzi się pod wpływem zetknięcia się świadomości artysty z rzeczywistością empiryczną, wbrew przekonaniu Witkacego, który uważał, że pierwotna jest idea autonomiczna wobec rzeczywistości, a materiał, pojęty jako elementy treści, służy tylko do jej wyrażania.

Obraz takiej rzeczywistości (ściślej: obraz pewnego wycinka rzeczywistości, który znajduje się w obrębie obserwacji artysty) jest już zawsze w pewien sposób sformowany, tzn. zdeterminowany społecznie. Dostrzegał to Irzykowski, pisząc, iż rzeczywistość „w wizji poetyckiej jest już składnikiem poniekąd gotowym, stałym, starym, coś, od czego dusza odpycha się lub w czym posiada tajny swój regulator" (WT 155). *Par excellence* twórczy natomiast stosunek do rzeczywistości empirycznej polegać będzie na odkrywaniu w niej nie znanych dotąd (nie zobiektywizowanych jeszcze lub zobiektywizowanych w małym stopniu) prawidłowości czy też nowych jej aspektów, bowiem „życie statyczne pełne [jest jednak] nieokreślonych początków, zapłodnień i potrzeb".

Podobne postawienie sprawy wynikało z przyjętej przez Irzykowskiego „zasady komplikacji", według której rzeczywistość (jej obraz w naszej świadomości) nigdy nie jest całkowicie ukształtowana, zawierając możliwość nowych odkryć i przewartościowań, a statyczność jej jest pozorna. Gwoli ścisłości trzeba dodać, że Irzykowski miał na myśli materiał literatury, a więc rzeczywistość humanistyczną, której syntetyczny obraz ujęty jest jako pewna hierarchia wartości — i właśnie ta hierarchia wartości znajduje się w „stanie płynnym" ze względu na nieustanny proces intelektualnego rozwoju człowieka oraz ze względu na fakt, powiedzmy, rozpiętości czasowej ludzkiego życia, który powoduje, że pewne sprawy absorbujące naszą świadomość są dla nas w danym momencie najważniejsze. Irzykowski nazwał te sprawy aktualiami, czyli „absolutnymi wartościami chwil" (WT 243).

Badając stosunek treści do formy i rolę tej formy w dziele literackim, podkreślił Irzykowski zależność formy od treści, czyli możliwość głębszego uzasadnienia formy w danym dziele. „N i e d o m a g a n i a a r t y s t y c z n e s ą w o s t a t n i e j i n s t a n c j i n i e d o m a g a n i a m i i d e o w y m i" (WT 138). Stwierdzenie to było konsekwencją przedstawionych wyżej założeń.

Zdarza się czasem, wskazywał Irzykowski, że tendencja utworu (wyrażona w nim chyba *expressis verbis,* a w każdym razie nie posiadająca korelatów w całokształcie przedstawionego świata fikcji literackiej — zob. przykład dramatu Kiedrzyńskiego *Wino, kobieta i dancing* ⟨WT 142⟩) jest dla czytelnika niemożliwa do przyjęcia (gdy odzwierciedla obcy mu światopogląd), a mimo to przyznaje on utworowi wysoką rangę artystyczną (WT 248, 249), albo też utwór bliski ideowo przekonaniom odbiorcy nie zadowala jednak, „coś w nim [tj. w utworze] razi, wydaje on się nam sfałszowany, płytki, ubogi, martwy", wobec czego krytykujemy go za „liche właściwości »formy«" (WT 250). W obydwu przypadkach sprzeczność ta ma swoje przyczyny właśnie „w s a m e j t r e ś c i, w jej wewnętrznych relacjach" (WT 137), tzn. j e s t o n a w y n i k i e m s p r z e c z n o ś c i w t r e ś c i ś w i a d o m o ś c i a u t o r a.

Spróbujmy wyjaśnić tę sprawę nieco bliżej. Żaden utwór literacki nie jest abstrakcyjnie ujętą jakąś myślą, morałem itp. — główny temat, zinterpretowany ideowo, zostaje wyposażony zawsze w pewną ilość spraw ważnych (z punktu widzenia koncepcji zasadniczej), które albo go dokumentują, albo też utrudniają jego uwypuklenie czy wręcz mu zaprzeczają. Zarówno temat (w ścisłym tego słowa znaczeniu) jak i owe poszczególne elementy materiału treściowego są odbiciem empirycznej rzeczywistości, której obraz w świadomości człowieka (tak twórcy jak i odbiorcy) przed-

stawia się jako hierarchia niezliczonej ilości spraw różnowartościowych ze względu na światopogląd danego podmiotu.

Temat główny należy — twierdził Irzykowski — przeważnie do świata hierarchii, elementy treściowe zaś do aktualiów (znajdujących się bliżej lub dalej „osi pionowej"); jeżeli więc elementy treściowe nie uwypuklają dostatecznie tematu, który uznaliśmy za główny (na podstawie analizy sfery wyższych układów znaczeniowych, ze szczególnym uwzględnieniem wypowiedzi odautorskich), wówczas mamy do czynienia z inwazją świata aktualiów sprzecznych lub luźno związanych z tym tematem.

Mogą być różne tego powody: albo temat, który daje się w dziele wyodrębnić, jest celowo zastosowanym pretekstem do wyrażenia (*resp.* przedstawienia) czegoś innego (łatwiej dostrzec to na przykładzie sztuk przedstawiających ⟨WT 240⟩), albo też na ów temat autor „nie ma wiele do powiedzenia", czyli dająca się odczytać z dzieła koncepcja ideowo-tematyczna, którą przyjął z tych lub innych względów, nie jest w dostatecznym stopniu wyrazem jego własnych myśli, uczuć czy wyobrażeń, wobec czego nie znajduje on odpowiednich elementów treściowych dla jej zadokumentowania, wypełniając utwór nie związanymi z nią zjawiskami i przedmiotami, których wybór i ukształtowanie również zależy od takich a nie innych treści świadomości autora.

Tak zwana sprzeczność między formą a treścią jest zatem przede wszystkim sprzecznością w obrębie Treści III, wynikającą z niejednolitości koncepcji ideowo-tematycznej. Podkreślmy, że sprzeczność ta jest tym wyraźniejsza, im mocniej została uwypuklona zasadnicza (w autorskim zamierzeniu) „tendencja", przy jednoczesnej obecności treści nie związanych z nią lub wręcz sprzecznych — czyli im bardziej „widoczne" jest rozbicie idealnej jedności strukturalnej dzieła.

Przyznając utworowi walor artyzmu, oceniamy — twierdził Irzykowski — wartościowe dla nas z jakichś „życiowych" względów treści, w które „wyposażona" została koncepcja ideowo-tematyczna (mówiąc językiem Irzykowskiego: treści, dzięki którym koncepcja ta została zaktualizowana). Gdy więc dzieło wydaje się nieartystyczne, to przyczyna tego leży w koncepcji ideowo-tematycznej, której nie udało się zaktualizować w sposób przekonywający („wyposażyć" wartościowymi dla nas treściami). Koncepcja ta jest wyrazem określonych idei artysty, wobec czego można powiedzieć, że „Ukryte braki niejednego programu politycznego czy kulturalnego w ten sposób się zdradzają" (WT 250) — niezależnie od stopnia jego zgodności z naszym światopoglądem. Przekonywające natomiast zaktualizowanie jakiejś tezy, skądinąd niesłusznej albo banalnej, „podbija nas, zmusza nas stanąć »na jego platformie«, reaktywuje ją dla nas, jeśliśmy ją już dawniej zlikwidowali — platforma żyje życiem aktualności" (WT 249).

Rola formy w dziele literackim jest tylko pomocnicza. Bierze ona co prawda udział w przekształcaniu materiału tematycznego w materiał treściowy (cytat z WT 176) i jako taka podyktowana jest przez treść świadomości autora (stąd można mówić o „głębszym” uzasadnieniu formy w dziele), ostatecznie jednak oceniamy nie same („czyste”) środki czy schematy formalne, ale sformowane przy ich pomocy treści. Dla ścisłości dodajmy, że obok tej formy istotnej (*resp.* wewnętrznej), zależnej od koncepcji ideowo-tematycznej, wyróżnił Irzykowski formę techniczną (*resp.* zewnętrzną), którym to pojęciem obejmował, najogólniej mówiąc, sprawy związane ze sposobem utrwalania w tworzywie językowym ukształtowanych elementów treściowych. Te ostatnie zależą przede wszystkim od talentu w ścisłym tego słowa znaczeniu, ale nie są one — uważał autor *Walki* — podstawą artyzmu dzieła, choć mogą go bardziej uwypuklić.

Takie przedstawienie tezy o zależności formy od treści ideowych miało wyjaśnić liczne nieporozumienia wokół s p r a w y a r t y z m u d z i e ł a l i t e r a c k i e g o. Artyzm pojmowany był w istocie, twierdził Irzykowski, jako bogactwo elementów treściowych, odpowiednio ukształtowanych (czyli jako przekonywające ukonkretnienie koncepcji ideowo-tematycznej), tylko że nazywając te sprawy artystycznymi lub formalnymi, nie widziało się ich ścisłej łączności z treściami ideowymi, inspirującymi powstanie takiego a nie innego kształtu dzieła, tzn. że „formę” dzieła utożsamiano milcząco z pojęciem Formy II.

Dostrzegając więc w wielu utworach, zwłaszcza ostatniej doby, „artyzm” przy jednoczesnym kryzysie „tendencji”, od której stroniło się jawnie, stosując ją w dziele tylko jako pretekst, czy też rzekomo zupełnie ją pomijając, lub skrycie, wysuwało się pogląd, jakoby istotą dzieła literackiego była właśnie forma. Tymczasem ucieczka od „tendencji” jest właściwie ucieczką w stronę aktualiów, do których, twierdził Irzykowski, przywiązywało się w jego czasach dużą wagę, tzn. ze spraw uważanych dotąd albo za nieistotne (co najwyżej „pomocnicze” w stosunku do „treści głównej”), albo za zupełnie nie nadające się do ich eksponowania (ewentualnie jeszcze nie „odkryte”) czyni się w rezultacie nowe tendencje.

Ten proces przewartościowywania literackich tematów, posiadający swe korelacje w zmieniającej się w kulturalnym rozwoju obrazie rzeczywistości empirycznej, jest zatem błędnie uznawany za ucieczkę ku formie, jest to bowiem tylko „w o ł a n i e s o b i e n a p o m o c t r e ś c i d a l s z y c h, s p o d p e r y f e r i i” (WT 254). Można go zaobserwować zarówno w prozie (i dramacie) jak w poezji (liryce), z tą tylko różnicą, że w powieściach (i formach im zbliżonych) odbywa się on przeważnie „wewnątrz” dzieła (ekspansja elementów treściowych wobec „treści głównej,

która rozgrywa się w pobliżu hierarchii lub wewnątrz niej" ⟨WT 254⟩) albo też uwypuklająca się jednoznacznie (i konsekwentnie) tendencja należy do aktualiów niezbyt odległych od oficjalnej hierarchii; natomiast w liryce, której przedmiotem były zawsze aktualia (dawniej zresztą dość bliskie hierarchii) odbywa się to w sposób na pozór bardziej radykalny, gdyż sięga się po aktualia coraz dalsze, coraz bardziej „peryferyjne".

Wszystko to miało Irzykowskiego doprowadzić do postawienia tezy o „m o n i z m i e t r e ś c i", którą przeciwstawia tezie o „Czystej Formie". Teza Irzykowskiego, podobnie jak Witkacowska, oddaje oczywiście tylko w przybliżeniu istotę jego poglądów estetycznych. W przybliżeniu — bo przecież autor *Walki* nie twierdził, jakoby „wszystko" w dziele literackim było treścią, jak nie uważał Witkacy, że „wszystko" jest formą. Zarówno jeden jak i drugi stali na stanowisku organicznej jedności treści i formy. „Forma — pisał Irzykowski — jest jedynym życiem treści", ale nie ma również formy bez treści. Podkreślał on jednak, najogólniej mówiąc, prymat treści nad formą. Witkacy natomiast, uznając konieczność elementów treściowych w dziele, negował istnienie Treści I i II, a wysuwał na to miejsce ideę metafizyczną, zrodzoną niezależnie od rzeczywistości empirycznej, której wyrazem w dziele miała być forma (pojęta jako konstrukcja), jednocząca elementy treściowe [29].

5

Konieczne było dokładne zbadanie Irzykowskiego teorii treści, gdyż jest ona (podobnie jak u Witkacego teoria Czystej Formy) fundamentem

[29] Nie można w tym miejscu nie wspomnieć o sugestiach A. K u m o r a, autora jednej z najpoważniejszych ostatnio prac o estetyce Irzykowskiego (*Karol Irzykowski teoretyk filmu.* Warszawa 1965), w której omawia m. in. teorię treści i formy zawartą w *Walce o treść.* Otóż streszczając, dość zresztą ogólnikowo, polemikę Irzykowskiego z Witkacym, doszedł Kumor do wniosku, że „wielki spór o formę i treść między Irzykowskim i Witkiewiczem można uznać za bezprzedmiotowy" (s. 70), bowiem łączyła ich bardzo ściśle „troska o najdalej idącą autonomię ducha" (s. 69). Tę troskę o autonomię ducha w przypadku Irzykowskiego rozumiał Kumor w ten sposób, że autor *Walki* miał ponoć stać na straży ustalonej z góry hierarchii treści, zaliczając do wartościowych te treści, które były przejawem wyzwalającego się z realnej rzeczywistości ducha. Nie miejsce tu na dokładniejszą polemikę z tą tezą. Polemika ta zawarta jest zresztą *implicite* w wyżej przedstawionych rozważaniach. Podkreślmy tylko wyraźnie, że Irzykowski był jak najdalszy od trzymania się sztywnej hierarchii treści. Wskazywał on właśnie na stały proces przewartościowywania hierarchii i na stałą inwazję świata aktualiów, przypisując owemu procesowi istotne znaczenie w rozwoju sztuki. Podobnie nie uciekał też od rzeczywistości empirycznej i — w przeciwieństwie do Witkacego — nie uważał materiału tematycznego, czyli „życiowych elementów" dzieła za zło konieczne — stał przecież na stanowisku, że utwór literacki był, jest i będzie zawsze odbiciem tejże rzeczywistości (choć oczywiście nie jej kopią).

jego systemu estetycznego. Niestety, system ten nie został w pełni rozwinięty na kartach *Walki*, a ponieważ ona jest przedmiotem naszych rozważań, zwróćmy uwagę jeszcze tylko na te kluczowe zagadnienia, które można z niej odczytać.

Tezy o odbijaniu przez sztukę rzeczywistości empirycznej nie pozostawił Irzykowski bez bliższego wyjaśnienia. Podkreślił, że stosunek między autorem a „modelem" jest zawsze „stosunkiem wyboru" (WT 155), czyli po prostu artysta, sięgając po taki a nie inny materiał i odpowiednio go formując, nawet najbardziej oczywistą, banalną „prawdę" czyni prawdą własną. Ale równocześnie dzieło sztuki jest zawsze skierowane w stronę rzeczywistości: tzn. że twórczość artystyczna jest zawsze „dążeniem [...] do narzucania światu swojej prawdy i uczynieniem jej [dzięki temu] prawdą obiektywną" (WT 235). U podstawy sztuki leży bowiem według Irzykowskiego utylitaryzm, szeroko pojęty: zaspokajanie ludzkich potrzeb, które można by określić najogólniej jako dążenie człowieka do opanowywania rzeczywistości empirycznej. Dzieło sztuki zatem to subiektywna wizja tejże rzeczywistości, stanowiąca wyraz dążenia artysty do jej opanowania i narzucona (*resp.* przekazana) świadomości społeczeństwa (świadomości odbiorcy) jako odzwierciedlenie jego „idealnych" (w sensie: nie materialnych) potrzeb. Powyższa definicja podkreśla z jednej strony subiektywny charakter procesu twórczego (stwarzanie własnej wizji), z drugiej strony — społeczny aspekt twórczości artystycznej (zobiektywizowanie indywidualnej wizji).

Ostatnia sprawa (społeczny aspekt twórczości) nie została w *Walce* rozwinięta, chociaż to jeden z zasadniczych punktów, w którym rozmija się Irzykowski z Witkacym (tyle tylko, że w sposób chyba niezupełnie świadomy). Nie będziemy jej więc tu, zgodnie z założeniami niniejszej rozprawy, omawiać. Wskażmy tylko, że z rozważań nad tym zagadnieniem w artykułach *Niezrozumialcy* i *Niezrozumialstwo* [30] wynika niedwuznacznie teza o poznawczym charakterze twórczości literackiej. Nawiązał do tego Irzykowski w *Walce*. Chcąc określić swoistość literatury w opozycji do piśmiennictwa nieartystycznego i przeciwstawić się tym samym prowokującemu zdaniu Witkacego, że w przypadku przekazywania jakiejś myśli „lepiej napisać traktat, broszurkę lub skromny aforyzm" (WT 139), wkazywał na „formę problemową" wypowiedzi literackiej, tzn. że „myśl" (koncepcja ideowo-tematyczna) pokazana jest w utworze „*in statu nascendi*", „od życia ku wnioskom" (WT 141, 142). Oznaczało to, że dzieło literackie jako subiektywna wizja rzeczywistości narzucona czytelnikowi nie może być nigdy sprowadzone

---

[30] K. Irzykowski: *Niezrozumialcy.* W: *Czyn i słowo. Glosy sceptyka.* Lwów 1913; *Niezrozumialstwo.* W: *Słoń wśród porcelany.*

do abstrakcyjnej tezy czy idei, tkwiącej u podłoża tej wizji — cechą charakterystyczną dzieła sztuki jest więc nie Treść II jako odbicie Treści I, ale Treść III (zaktualizowana idea), dająca się uogólnić w mniej lub bardziej wyraźnie określoną koncepcję ideowo-tematyczną. W związku z tym zaznaczał Irzykowski: „dzieła myślowe czy tendencyjne są narażone zawsze na to, że prędzej czy później można je zredukować do trywialności" (WT 142). Twierdził, iż bardzo często artysta mimo pełnego uświadomienia sobie koncepcji ideowej nie potrafi jej przedstawić w sposób abstrakcyjny, w języku dyskursywnym. W tym tylko znaczeniu można powiedzieć, że Irzykowski przyjął za Crocem tezę o intuitywnym charakterze poezji jako aktu poznawczego — tzn. że twórca może posiadać świadomość jeszcze nie „zreflektowaną", nie dającą się wyrazić w ściśle abstrakcyjnych pojęciach (WT 194).

W przeciwieństwie do Witkacego — Irzykowski nie traktował jednak zagadnienia swoistości sztuki jako sprawy pierwszoplanowej dla estetyki. Ważniejsze było dla niego podkreślenie związku sztuki z innymi formami świadomej działalności ludzkiej, a więc tego związku z „życiem", który autor *Teatru* uważał za nieistotny, jeżeli nie wręcz szkodliwy. Niemniej zacytowane wyżej wypowiedzi, a przede wszystkim szeroko omówiona teoria treści pozwalają określić, co według Irzykowskiego wyróżnia literaturę od innych form działalności. W dotychczasowych teoriach sztuki dominowało przekonanie, że elementem swoistości sztuki (*resp.* literatury) jest forma — i w niej przeważnie widziano wartości estetyczne, z tą tylko różnicą, że nie wszyscy uznawali formę za najistotniejszą w dziele. Zdecydowanie przeciwstawia się temu Irzykowski, wysuwając tezę o monizmie treści — starał się on udowodnić, przypomnijmy, że wszelkie wrażenia estetyczne płyną tylko z treści odpowiednio ukształtowanych, a artyzm dzieła jest właśnie ukazaniem tych treści, które są dla nas w jakiś sposób wartościowe.

Ostatecznie więc można powiedzieć, że tym, co wyróżnia np. dzieło literackie od dzieła naukowego, jest według Irzykowskiego charakter przekazywanych treści: treści *par excellence* indywidualnych (lub zindywidualizowanych), chociaż wskazywanie na formę jako na element wyróżniający nie jest oczywiście pozbawione racji (bo dane treści przybierają odpowiadający im kształt).

Uznając literaturę za jedną z form świadomej działalności ludzkiej i podkreślając jej poznawczą funkcję — wysunął Irzykowski, w przeciwieństwie do Witkacego, tezę o intelektualnym charakterze procesu twórczego. Podstawowy etap procesu twórczego (kształtowanie się koncepcji dzieła) jest w rozumieniu krytyka intuitywnym aktem poznawczym. Ale „intuicja — podkreślał — dopiero wtedy odzyskuje prawdzi-

we znaczenie, gdy świadomość jest napięta do najwyższego stopnia" (WT 199). Przestrzegał jednak zaraz, że świadomości procesu twórczego nie należy utożsamiać z rzemieślniczym jego charakterem, gdyż rezultat utrwalonej w danym tworzywie koncepcji nie zawsze można w całości przewidzieć — i nie to stanowi główny cel artysty. Utrwalanie w tworzywie jest już etapem końcowym procesu twórczego. Zatem pogląd utożsamiający proces twórczy z pracą rzemieślnika, a sztukę z rzemiosłem to grube nieporozumienie (miał tu na myśli głównie Pomirowskiego).

> Rzemiosło musi mieć we własnej swojej strukturze [...] związek z żywą treścią, inaczej będzie tylko wiarą w matematykę — i znowu w „kombinacje z elementów" [...]. [WT 198]

Teza o rzemieślniczym charakterze twórczości artystycznej daje się w rezultacie sprowadzić do poglądów formistycznych, gdyż zakłada ona, że

> Poeta [...] ma służyć społeczeństwu nie jako „wieszcz", lecz tylko jako porządny dostarczyciel emocyj, podobnie jak chirurg, prawnik, kowal spełniają swoją robotę społeczną [...]. [WT 198]

Nie treść więc, ale ostateczne wykonanie dzieła, czyli forma techniczna, byłaby tu zasadniczym celem twórczości.

Przeciwstawienie Witkacowskiemu systemowi estetycznemu teorii treści miało udowodnić, że istnieje obiektywne kryterium oceny dzieła literackiego. Kryterium to stanowią owe „ludzkie potrzeby", których wyrazem jest subiektywna wizja rzeczywistości zawarta w dziele literackim.

Powyższe stwierdzenie jest ogólnikowe i wieloznaczne. Można by je sprecyzować bliżej, sięgając do różnych, spoza *Walki,* wypowiedzi teoretycznych Irzykowskiego. Dowiedzielibyśmy się np., że świadomi wartości takiej tendencji mogą być przede wszystkim krytycy, reprezentujący stosunkowo najlepiej swą epokę kulturalną dzięki twórczemu (aktywnemu intelektualnie) stosunkowi do zastanej rzeczywistości. Zatem fakt, iż jedno dzieło może być przez odbiorców różnie przyjmowane, nie świadczy o niemożliwości wyjścia poza subiektywizm w ocenie, lecz o tym, że nie wszyscy odbiorcy bywają kompetentni do wydawania właściwej oceny. Istotą percepcji, twierdził Irzykowski, nie jest jednak formułowanie ostatecznego sądu o dziele, gdyż inspiruje ono czytelnika — wskutek zetknięcia się jego świadomości ze świadomością artysty — do własnej twórczości, której najpierwotniejszą formą jest pośredni dialog odbiorcy z autorem oraz odbiorcy z innymi czytelnikami. Podobna dyskusja, podjęta na szerszą skalę — to właśnie krytyka artystyczna, którą Irzykowski uważał zresztą za jedną z form sztuki.

Poświęciliśmy tej sprawie trochę więcej miejsca, ponieważ, po pierwsze, wymagała ona bliższego wyjaśnienia, po drugie — doskonale widać na tym przykładzie, ile cennych zagadnień pozostało poza tekstem *Walki*.

6

Miał do pewnego stopnia rację Adamczewski, gdy w lapidarnej recenzji *Walki o treść* pisał: „Toczy się dyskusja jak gdyby w kloszu zamkniętym o rozrzedzonej atmosferze, w jakiejś niby próżni ponaddziejowej, w regionach czystej myśli literackiej, poetyki czystej" [31]. Podstawową bowiem wadą polemiki z autorem *Teatru* była analiza jego programu estetycznego w oderwaniu od kontekstu spraw światopoglądowych. Warto na koniec poświęcić im nieco uwagi, by i nasza analiza nie zawisła w „próżni ponaddziejowej".

Katastrofizm Witkacego — jak słusznie pisał Piechal [32] — to wynik przemyślenia pewnych spraw do końca. Było bowiem dla Witkacego oczywiste, że przemiany społeczne są nieuniknione, przerażały go jednak perspektywą zmechanizowanej cywilizacji i ideą kultu społecznej zbiorowości, ograniczającą wolność jednostki. Kryzys kultury łączył się z kryzysem dawnego systemu wartości, czyli z dominowaniem w życiu człowieka spraw związanych z jego biologiczną i społeczną egzystencją. Miało to prowadzić do zaniku poczucia własnej osobowości. Wszelkie próby zatrzymania ludzkości w pochodzie cywilizacyjnym były dla Witkacego utopią. Jedyną szansę ocalenia (ale tymczasowego) przez wybitne jednostki autentyczności ich osobowości widział w sztuce, która powinna izolować człowieka od jego spraw „życiowych". Miała więc ona stanowić tylko *antidotum* na świadomość nieuchronnego postępu „materializacji" świata, rodzaj szlachetnego narkotyku, pozwalającego choć na jakiś czas zapomnieć o koszmarnej przyszłości. Najbardziej skutecznym takim narkotykiem mógłby stać się teatr — jako forma zespołowej psychozy — i stąd owe zainteresowania Witkacego tą dziedziną sztuki.

Stanowisko jego było w latach dwudziestych zjawiskiem wyjątkowym — rozpowszechniło się ono dopiero pod koniec okresu międzywojennego, gdy w atmosferze faszyzacji życia społecznego wzmogły się tendencje katastroficzne. Nie znaczy to jednak, by wcześniej nie istniały w polskiej kulturze podobne tendencje. Poglądy autora *Szewców* są bowiem tylko rozwinięciem i doprowadzeniem do skrajności stanowiska Przybyszew-

---

[31] S. Adamczewski, „*Walka o treść*". „Pamiętnik Warszawski" 1929, nr 2, s. 216.

[32] M. Piechal, *Stanisław Ignacy Witkiewicz jako powieściopisarz*. W zbiorze: *Stanisław Ignacy Witkiewicz. Człowiek i twórca. Księga pamiątkowa*. Pod redakcją T. Kotarbińskiego i J. E. Płomieńskiego. Warszawa 1957.

skiego (z okresu „Życia"), które zostało oparte również na tragicznej koncepcji rozwoju ludzkości.

Ale i teoria Czystej Formy ma wiele wspólnego z estetyką autora *Confiteor*, a ściślej — z jego teorią „metasłowa". Obydwie bowiem teorie ujmowały dzieło sztuki jako bezpośredni wyraz uczuć artysty. Dla Witkacego oznaczało to, że uczucie (określone jednoznacznie jako metafizyczne) zostaje uzewnętrznione poprzez pewien układ elementów treściowych, według Przybyszewskiego zaś uzewnętrzniało się ono w dźwięku, najpierwotniejszej formie wyrazu (słowo w sztuce posiadało dla niego wartość tylko ekspresywną, a nie symboliczną), przy czym dla obydwóch zarówno wyrażane w dziele sztuki uczucia jak i sposób ich wyrażania miały charakter archetypiczny. Ale twórca *Confiteor*, operując ogólnikami i nie rozbudowując bardziej szczegółowo swej estetyki, uniknął tych sprzeczności, jakich nie mógł już wyminąć Witkiewicz. Przybyszewski uznając za prawdziwą sztukę tylko „sztukę Jedynego dla Jedynego" [33], twierdził, że jest ona potrzebna przede wszystkim samemu twórcy, jako naturalna konieczność uzewnętrznienia swych uczuć. Dla autora *Nowych form* natomiast, stojącego na podobnym stanowisku, istotna jednak była również sprawa odbiorcy, na co już w modernizmie zwracali uwagę przedstawiciele symbolizmu.

Nieprzypadkowo więc teoria Czystej Formy zbliżona jest najbardziej do teorii „nagiej duszy" w interpretacji Żuławskiego, który podkreślał, że sztuka ma polegać na tworzeniu nie nowych jakości, lecz nowych kombinacji stałych jakości, w oparciu o zasadę jedności wszystkich elementów (czyli jedności w wielości) [34].

Sądził on, iż Przybyszewskiemu, wysuwającemu postulat nowości wyrażanych uczuć, nie chodziło o „szczegółowe treści", gdyż prowadziłoby to do ekshibicjonizmu („bebechowatości", jak by powiedział autor *Tumora Mózgowicza*, czyli po prostu do naturalizmu psychologicznego), ale o „formę istotną", jedyny w dziele składnik estetycznie wartościowy.

Tak ujęta teoria „nagiej duszy" stała się podstawą formizmu w latach dwudziestych, którego jednym z twórców był Witkiewicz. Wyjątkowość jednak jego programu estetycznego w stosunku np. do estetyki Chwistka i grupy Formistów Polskich czy też programu Bloku polega na tym, że stanowi on na wskroś oryginalne połączenie ekspresjonizmu Przybyszewskiego z symbolistyczną interpretacją teorii „nagiej duszy", przy czym zarówno metafizyczna koncepcja sztuki jak i koncepcja formistyczna zostały — o czym mogliśmy się przekonać w trakcie analizy — odpowiednio

---

[33] S. Przybyszewski, *Na drogach duszy*. Wyd. 2. Kraków 1902, s. 132.

[34] J. Żuławski, *Teoria „nagiej duszy"*. W: *Prolegomena. Uwagi i szkice*. Lwów 1902, s. 95.

rozbudowane i przetworzone. Uwydatnione przez nas antynomie Witkacowskiego systemu (sprawa społecznego charakteru sztuki, sprawa deformacji i związany z nią problem spontanicznego procesu twórczego) wynikają z dążenia do połączenia w jedną całość owych dwóch różnych koncepcji sztuki.

Irzykowski formalistyczne tendencje w estetyce atakował już w okresie Młodej Polski [35], uznając za reprezentatywną w tej mierze właśnie wypowiedź Żuławskiego, który ostateczny cel sztuki upatrywał w wywoływaniu wrażeń, powstających tylko dzięki formie dzieła (treść spełnia bowiem w dziele rolę koniecznego, lecz nieistotnego materiału). Irzykowski uważał, że realizacja podobnych założeń musiała prowadzić do świadomego ograniczenia treści, czyli do sprzecznych z istotą poezji eksperymentów, polegających na próbie wywołania wrażeń „za pomocą samych tylko kombinacji słów i głosek" [36]. W *Walce o treść* za to samo atakował Witkacego, tyle tylko, że w sposób bardziej szczegółowy i rozległy.

Estetyka Irzykowskiego ukształtowała się jeszcze z początkiem w. XX, stanowiąc pośredni człon między programem estetycznym modernistów a estetyką Brzozowskiego i polskich marksistów. Autor *Czynu i słowa* pragnął połączyć ze sobą dwie przeciwstawne, jeżeli chodzi o stosunek do rzeczywistości empirycznej, koncepcje sztuki: „sztukę dla sztuki" i „sztukę dla życia", dowodząc, że postulat autonomii twórczości artystycznej jest ściśle związany z postulatem społecznej jej roli. Za istotne dla sztuki uważał, podobnie jak młody Brzozowski, treści o indywidualnym i intymnym charakterze. Irzykowski reprezentował bowiem konsekwentny indywidualizm — bardziej nawet konsekwentny niż indywidualizm Przybyszewskiego, a co za tym idzie — i Witkacego. Wprawdzie autor *Nowych form* wskazywał na absolutną we wszechświecie i w społeczeństwie samotność człowieka, który jednak wyrażając siebie, swoje metafizyczne uczucie jedności w wielości, wyraża jednocześnie ogólną, jedynie istotną ontologicznie prawdę (uczucie metafizyczne w filozoficznym systemie Witkiewicza spełniało tę samą rolę co „naga dusza" u Przybyszewskiego).

Tymczasem według Irzykowskiego — przekazywane przez artystę najbardziej indywidualne treści posiadają wartość społeczną właśnie dzięki swemu indywidualnemu charakterowi (było to oczywiste przeciwstawienie się stanowisku Brzozowskiego), gdyż rozszerzają naszą wiedzę o drugim człowieku, czyli treści te mogą dopiero stać się dobrem ogólnym; przekazywane natomiast przez artystę — są jeszcze tylko i wyłącznie treściami indywidualnymi. Powstają one w zetknięciu się intelektu czło-

---

[35] K. Irzykowski, *Świat pracy a świat emocji*. W: *Czyn i słowo.*

[36] *Ibidem*, s. 181.

wieka z rzeczywistością empiryczną, są więc wynikiem aktu poznawczego, który ma jednocześnie charakter twórczy, ponieważ poznając rzeczywistość, dąży się jednocześnie do jej przekształcenia, do „narzucenia jej swej woli".

Wszystko — uważał Irzykowski — zależy od ludzi, muszą oni jednak mieć świadomość swej potencjalnej władzy nad światem. Dotychczas na ogół poddawali się władzy własnych wytworów, przede wszystkim stosunków polityczno-ekonomicznych stwarzanych przez siebie, choć najczęściej wbrew sobie, ale sytuacja taka może ulec zmianie. Człowiek bowiem dzięki intelektowi, który jest przejawem ducha dążącego do opanowania materii (jest to podstawowa teza filozofii Irzykowskiego, nazwana przez Toeplitza „monizmem idealistycznym" [37]), sam wyznacza sobie zadania do realizacji. Ideologia zatem nie powstaje jako wytwór określonych stosunków ekonomiczno-społecznych, ale rodzi się z „niezależnej twórczości ducha" [38].

Podobne postawienie sprawy prowadziło Irzykowskiego do ideału „klerka" — jednostki niezależnej od „przyziemnych" rozgrywek politycznych, która służy tylko prawdzie. Ideałem duchowego współżycia byłoby więc „trwałe przymierze dusz" klerków (elity kulturalnej), powstające dzięki dyskusjom intelektualnym, których jedną z podstawowych form jest właśnie literatura. Działalność klerków zmierzać miała w konsekwencji do stwarzania coraz doskonalszych stosunków międzyludzkich, opartych na realizacji najbardziej indywidualnych potrzeb człowieka — czyli do socjalizmu. Ale — jak słusznie zauważył Fryde — „osobliwy to socjalizm. Mniej go obchodzi sprawiedliwy rozdział dóbr itp., a więcej przyszła sytuacja człowieka, jego sprawy prywatne" [39].

Według Irzykowskiego zatem — w przeciwieństwie do deterministycznej postawy Witkacego — istniała realna szansa zmiany dotychczasowych stosunków społecznych i powstrzymania rzekomo nieuchronnej „materializacji" świata. Szansą tą była „dyktatura" klerków, prowadząca do stworzenia apolitycznego społeczeństwa, opartego na intelektualnym porozumieniu, a sztuka miała być jednym z podstawowych czynników budowy takiego „idealnego" społeczeństwa.

Jeżeli więc Irzykowski wskazywał na treść w dziele sztuki jako odbicie rzeczywistości empirycznej, to fakt ten posiada podwójne znaczenie: z jednej bowiem strony przeciwstawiał się postulatom fałszywej autonomii sztuki, płynącym z przekonania o możliwości „niezależnej twórczości ducha" w oderwaniu od rzeczywistości, które znalazły wyraz głównie w for-

---

[37] Zob. Toeplitz, *op. cit.*, s. 231.

[38] K. Irzykowski, *Walka z mechanizmem*. W: *Czyn i słowo*, s. 204.

[39] L. Fryde, *Utopia Irzykowskiego*. „Droga" 1934, nr 9, s. 919.

mistycznych teoriach, z drugiej — naturalistycznym tendencjom w estetyce, podkreślając, jak wyżej zaznaczyliśmy, że dzieło sztuki, odbijając tę rzeczywistość, zawsze w jakiś sposób ją przekształca, bo „między autorem a modelem zawsze zachodzi stosunek wyboru". Zrozumiałe jednak, że w *Walce*, która stanowiła polemikę przede wszystkim z Czystą Formą, szczególnie silnie został uwypuklony pierwszy aspekt tej sprawy. Na innym natomiast miejscu, np. w polemice z Brzozowskim, wskazywał głównie na antycypacyjną rolę sztuki w stosunku do rzeczywistości.

Program estetyczny Irzykowskiego w swym antyformistycznym i zarazem antynaturalistycznym nastawieniu był więc w okresie międzywojennym zjawiskiem również wyjątkowym, choć wiele jego założeń estetycznych można było znaleźć u innych przedstawicieli tego okresu, zwłaszcza wśród młodej generacji krytyków, nawet u niektórych marksistów [40]. Powstał on przede wszystkim w opozycji do estetyki autora *Współczesnej krytyki literackiej w Polsce* i teorii symbolistów. Szczególnie płodna okazała się polemika z Brzozowskim — dlatego już w *Czynie i słowie* zawarł Irzykowski najważniejsze dla swego programu estetycznego myśli. *Walka o treść* niewiele wniosła nowych elementów do tego programu. Poza tym chcąc z niej uczynić przykład polemiki idealnej w swej lojalności wobec przeciwnika, Irzykowski zbyt wiele uwagi poświęcił sprawom szczegółowym — i w gruncie rzeczy mało istotnym (analizując tekst *Walki* nie mogliśmy ich jednak pominąć), wśród których utonęły kwestie donioślejsze. A przecież polemika z Witkacym powinna toczyć się rzeczywiście w „najwyższych rejonach ducha", czyli być walką o pryncypia! Irzykowski zdawał sobie chyba z tego sprawę. Wskazywał przecież na podobieństwo poglądów Witkacego i Przybyszewskiego dotyczących metafizycznej koncepcji sztuki (czyli jej absolutnej autonomii w stosunku do rzeczywistości empirycznej):

> Obaj uprawiają to, co nazywam f i l o z o f i ą r a j u u t r a c o n e g o [...]. Obaj tkwią paru korzeniami w filozofii Schopenhauera. Przybyszewski ukuł nawet poemat z dwóch słów: „godzina cudu", i hipnoza jego trwa do dziś. [WT 93—94]

Dostrzegał nawet analogię między ich poglądami a teorią „formy wewnętrznej" Schillera, wyrosłą na określonym podłożu politycznym:

> Schiller mówił o tym, że forma powinna zniszczyć materiał [...], to znaczy zneutralizować, rozpuścić go w sobie. Schiller pisał to w dobie rewolucji francuskiej. Zaczął się wtedy lęk przed czymś, co nadciąga. [WT 94]

---

[40] Por. np. I. F i k a *Rzeczywistość sztuki, Obrona tendencji, Granice irracjonalnego w poezji* (w: *Wybór pism krytycznych*. Opracował i wstępem opatrzył A. C h r u s z c z y ń s k i. Warszawa 1961). — Ciekawe i pożyteczne byłoby szczegółowe prześledzenie podobieństw i różnic między poglądami obydwu krytyków.

Charakterystyczna też jest ostateczna konkluzja:

> Mnie chodziło tylko o konduitę tej Czystej Formy, z której miałaby się narodzić Alrauna; zdaje mi się jednak, że to łono ma jednak jakoweś flirty z życiem, i to od stron nieprzewidywanych. Jest krzykiem duszy, która chce być koniecznie „schyłkową". [WT 95]

Autor *Walki* nie rozwinął jednak tej ciekawej i istotnej sprawy. Dlatego nie bez racji postawił Przyboś zarzut Irzykowskiemu, że walcząc o treść, nie określił, o jaką treść mu chodziło [41]. Irzykowski uważał, że należy najpierw usunąć z estetyki błędne przeświadczenie, iż jedynie estetycznie wartościowa w sztuce jest forma, i udowodnić, że nie forma, ale właśnie treść jest podstawowym elementem dzieła, i dopiero na takim gruncie stawiać postulaty oraz dokładniej określać charakter akceptowanych treści. Tylko że teoretykiem Irzykowski nie był, czując się najlepiej w publicystycznej formie wypowiedzi, dlatego też teoretyczna wartość *Walki o treść*, jak wynika z naszej analizy, jest problematyczna. Sam zresztą to dostrzegał, pisząc w przedmowie:

> Gdy teraz obejmuję okiem całość tej książki, widzę, że wymaga ona wielu poprawek, objaśnień i uzupełnień [...]. [WT X]

W rezultacie więc *Walka o treść* nie spełniła zasadniczych swych założeń. Pozbawiona istotnej problematyki światopoglądowej, nie stworzyła koniecznych warunków dla Wielkiej Dyskusji. Była zbyt drobiazgowa w analizie poglądów Witkacego, za mało natomiast pryncypialna, choć i w omówieniu spraw szczegółowych Irzykowski nierzadko szedł fałszywym tropem. Nie stanowiła też przekonywającego ataku na tendencje formistyczne w sztuce, gdyż ujmowała je schematycznie i ogólnikowo, a program jedynego konkretnego przeciwnika — Witkacego — był właściwie dla nich nietypowy.

---

[41] J. Przyboś, *Terminus a quo...* „L'Art Contemporain" 1930, nr 2, s. 78.

Pamiętnik Literacki LXII, 1971, z. 2

STANISŁAW DĄBROWSKI

ZAKRES POJĘCIA „LITERATURA" A FAKTYCZNY MATERIAŁ BADAŃ LITERACKICH

metr Terencjusza wydawał się w średniowieczu prozą.
(W III, 261) [1]

1

Sprawa ewolucji świadomości teoretycznej. Historyzm. Korekta kryteriów w wyniku konkretnego postępowania badawczego. Szukanie swoistości jako czynnik przemian w wyobrażeniach estetycznych.

Hanna Dziechcińska mocno i z pełnym uzasadnieniem podkreśla konieczność pamiętania o historycznych uwarunkowaniach świadomości teoretycznej, i tej minionej, i obecnej, przy rozpatrywaniu problemu literackości pojętej jako walor, czyli traktowanie literackości jako kategorii historycznej (Ps 16, przypis 15; Zz 187—189). Wiąże się z tym zagadnienie dodatkowe, typu metodologicznego: różnica świadomości teoretycznej badacza w stosunku do świadomości teoretycznej epoki mi-

---

[1] W rozprawie zastosowano następujące skróty: Gr = S. Skwarczyńska, *Geneza i rozwój rodzajów literackich*. W: *Z teorii literatury cztery rozprawy*. Łódź 1947. — PH = „Przegląd Humanistyczny". — PL = „Pamiętnik Literacki". — PP = „Prace Polonistyczne". — Ps = H. Dziechcińska, *Proza staropolska. Problemy gatunków i literackości*. Wrocław 1967. — RL = „Ruch Literacki". — Rp = J. Krzyżanowski, *Romans polski wieku XVI*. Lublin 1934. — Sg = S. Skwarczyńska, *Systematyka głównych kierunków w badaniach literackich*. Łódź 1948. — Sz = J. Łukasiewicz, *Szmaciarze i bohaterowie*. Kraków 1963. — Th = R. Wellek, A. Warren, *Theory of Literature*. New York 1949. — TP = „Tygodnik Powszechny". — W = S. Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze*. T. 1—3. Warszawa 1953—1965 (cyfra rzymska oznacza tom). — Zz = H. Dziechcińska, *Z zagadnień „literackości" jako kategorii historycznej*. „Studia Estetyczne" t. 1 (1964). Cyfry arabskie przy skrótach wskazują stronice.

nionej pozwala na dostrzeżenie wartości estetycznej tam, gdzie — jak się przypuszcza — nie była ona intencją twórcy i powstała niejako ubocznie, przy sposobności realizowania celów innego rzędu, w warunkach poszukiwania środków wyrazu dla różnych treści (informacyjnych, dydaktycznych, moralizujących itp.). Jesteśmy przekonani, że to nie my wnosimy w utwór dawny nasze odczucie i odczytanie, ale że to my usłyszeliśmy w dawnym utworze strunę dotychczas (czy też: wówczas) niesłyszalną. Jednakowoż poczucie skromności i roztropności każą brać w rachubę ewentualność przeciwną: że ta wartość, ten ton struny istniały i dla dawnego odbiorcy, że z myślą o nim były przez autora dzieła osiągnięte i wydobyte, zaistniały ze względu na tamtoczesnego odbiorcę.

Trzeba tę ewentualność brać w rachubę, gdyż w badaniu wytworów więcej wyjaśnia założenie funkcjonalności niż założenie przypadku. Inna sprawa, że nasza formuła określająca tę dawną funkcjonalność może być różnego stopnia trafności, precyzji, pełni. W każdym razie nie da się wykluczyć możliwości, a nawet faktyczności, przemian jakościowych w funkcjonowaniu zjawisk dawnych w czasach późniejszych. Ponieważ każdorazowa zmiana funkcji szuka sobie punktu oparcia w jakimś rzeczywistym elemencie utworu ulegającym okazjonalnemu uwydatnieniu, Dziechcińska określa to jako swego rodzaju wypełnianie „miejsc niedookreślonych" (jako nawiązanie do terminu Ingardena ma to określenie charakter dość swobodnej trawestacji), jako tworzenie modelu konkretyzacji nie znanego dawnej epoce.

Więc tu już nie o to idzie, że np. w pamiętniku staropolskim pewne partie chciałoby się uznać za niewydarzone i nadające się do wyrzucenia, a inne za warte zachowania i analizy [2], bo takie zjawisko może wystąpić we wszelkiej produkcji literackiej i w każdym okresie literackim. Chodzi o uczulenie na historyczność, więc zmienność, i o zasadę zawieszania dezaprobaty, o ponowne przyjrzenie się także temu, co wydało się nam niewydarzone. Chodzi o uczulenie na odmienność i różnorodność. Toż: „*the poetic mode of answering differs in diffrent ages and situations*" (Th 113). Za Janem Prokopem powtórzę mniemanie Johna Waina: nawet i średni utwór to nie tylko dokument przeszłości, to siła teraz obecna, żywy przedmiot, z którym musimy się liczyć w kategoriach naszych reakcji. Niektóre z tych reakcji są natury historycznej, ale nie wszystkie. Katedra Św. Pawła jest dokumentem wrażliwości estetycznej czasów minionych, ale cieszy oko i dziś [3]. Maria Dłuska przypuszcza, że średnio-

---

[2] J. Rytlówna, *Z zagadnień metodologicznych badań nad pamiętnikarstwem staropolskim.* PH 1959, nr 2, s. 20.

[3] J. Prokop, *O interpretacjach dzieł literackich.* RL 1963, z. 1, s. 4.

wieczne wierszowane traktaty dydaktyczne, rolnicze, medyczne, w których tematyka i pozawersyfikacyjna realizacja są dla nas całkowicie poza zasięgiem poetyckości, a forma wierszowa wydaje się nam chwytem wyłącznie mnemotechnicznym, być może stanowiły osobny gatunek artystyczny o sobie tylko właściwej randze ekspresywnej, zaś sylabiczna, zdaniowa kompozycja wersyfikacyjna, bez gry przerzutniami, nacechowana stałą równoległością toku zdania i wiersza (stałą, a przecież nie zawsze jednakowo realizowaną), kryła wariacje o charakterze ekspresywnym, na które nam brak już wrażliwości i do których nie mamy interpretacyjnego klucza [4].

Zmienność historyczna odsłania swą ambiwalentność. Nie tylko nie musi być tak, że jesteśmy bogaciej niż nasi poprzednicy uposażeni w zdolność rozumienia i odczuwania wartości przez nich wytworzonych, ale ponadto na pewno może być tak, że stajemy się niezdolni do odbioru tych wartości, już na nie głusi i ślepi. Pamięć o obosiecznej prawdzie przemian powinna być stałym korektorem naszej postawy badawczej. Jeśli to historia (pod pewnymi względami) przytępia naszą wrażliwość, to historyzm musi być przezwyciężeniem działania historii. Próbę zrozumienia i wyjaśnienia sprawy poruszonej przez Dłuską spotykamy u Jakobsona:

> Mnemotechniczne wierszyki [...], wierszowane kodeksy średniowieczne, wreszcie sanskryckie traktaty naukowe pisane wierszem [...], te zmetryzowane teksty posługują się funkcją poetycką. Jednakże nie obciążają jej tą przymusową, determinującą rolą, którą spełnia ona w poezji. A więc w tym wypadku wiersz wykracza poza granice poezji, ale równocześnie wiersz zawsze implikuje funkcję poetycką [5].

W tej próbie bez wątpienia nie zawiera się wszystko i istnieją zapewne inne sposoby wyjaśniania, ale to one — wyjaśnienia — rozszerzają nasz horyzont widzenia, a nie proste negacje w rodzaju tej Kayserowskiej [6]. Pojawienie się w poezji (starożytnej, średniowiecznej) motywu historycznoliterackiego zrodziło właściwie rodzaj literacki poetyckiego przeglądu historycznoliterackiego. Prowokacją dla inwencji poetyckiej były tematy z natury swej oschłe i pedantyczne (wykład gry w szachy, warcaby itp.). Może dałoby się zobaczyć nieco inaczej niż dotychczas te decyzje literackie, do których należy przekładanie przez Potockiego wierszem Barclayowskiego romansu prozą *Argenis,* wierszowanie *Syloreta* będącego skopiowaniem prozaicznych *Etiopik* Heliodora, rymowanie przez Drużbacką ustępów *Żywotów świętych* Skargi lub fragmentu z powieści Mme d'Aulnoy znanego jako *Fabuła* o *książęciu Adolfie.* Zwłaszcza jeśli

---

[4] M. Dłuska, *Próba teorii wiersza polskiego.* Warszawa 1962, s. 41, 69. (Zob. uzupełnienie tego przypisu, umieszczone na s. 96.)

[5] R. Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa.* PL 1960, z. 2, s. 442.

[6] W. Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft.* Wyd. 9. Bern und München 1963, s. 13.

uznamy różne warianty tej praktyki, której oba etapy koncentrowały się niekiedy w jednym podmiocie wykonawczym, skoro

> *In vita Vergilii Donato tributa legimus Vergilium „Aeneidem" oratione prosa primum conscripsisse, deinde versu ornavisse* [7].

Tam gdzie wstępne nastawienie na wartość artystyczną, rozumianą współcześnie czy klasycznie, i nastawienie na piękno mogłoby się okazać w odniesieniu do jakiegoś kręgu utworów dyskryminacyjnym aprioryzmem, tam można jednak z góry przypuszczać i dopuszczać istnienie pewnej jakości wartościowej i jej swoistych odmian [8], pewnej jakości literackiej *sensu largo*. Przyjrzenie się bliżej i od wnętrza odmianom jakości literackiej pozwoli na przyznanie badanym utworom ich własnego artyzmu, który może wpłynąć nawet na zmodyfikowanie przez nas naszej generalnej koncepcji artystyczności. Swoisty walor artyzmu, prymitywnego wprawdzie, ale niewątpliwego, odnalazł Julian Krzyżanowski w powieści średniowiecznej (romansie średniowiecznym). Wacław Borowy energię przedpoetycką, i to niepospolitą, odszukuje tam, gdzie wykwintny smak nie pozwala mu nazwać jej energią poetycką [9]. Dopełnić to nastawienie można uwagą zawartą w klasycznym już podręczniku:

> *In different periods of history the realm of the aesthetic function seems to expand or to contract: the personal letter, at times, was an art, as was the sermon [...].* [Th 14]

Benedetto Croce stanowczo bronił historycznego charakteru krytyki literackiej, która nie ma być uznawaniem i odrzucaniem, ale raczej i przede wszystkim wyjaśnianiem, korygowaniem smaku artystycznego przez wskazanie, że to, co nie jest artystyczne, jest inne i w tej inności ma prawo do istnienia. Nie jest przecież artystyczna cnotliwa, katolicka alegoria w *Jerozolimie* Tassa, ani *concetti* wprowadzone przez Petrarkę do wytwornych i melancholijnych wierszy. Historyczne rozumienie dotrze i do sensu różnych odmian piękna, i do sensu brzydoty, którą zrozumienie przeobraża [10]. We własnym ujęciu tę samą sprawę przedstawia Lanson:

> Arcydzieła są więc zaprawdę osią naszego studium lub, jeśli kto woli, oznaczają nam one tyleż środków badań. Ale [...] trzeba badać nie tylko to, co arcydziełem jest dla nas [...], lecz [...] co było arcydziełem w danej chwili [...]. Zada-

---

[7] S. Vrtel-Wierczyński, *Bibliografia, jej istota, przedmiot i początki.* Lwów 1923, s. 109. — Rp 238. — J. Krzyżanowski, *Nauka o literaturze.* Wrocław 1966, s. 64. — Zdanie o Wergiliuszu wzięte z: W. Madyda, *De arte poëtica post Aristotelem exculta quaestiones selectae.* Kraków 1948, s. 145.

[8] Rytlówna, *op. cit.*, s. 93, przypis 1.

[9] Rp 6, 7, 91, 254. — W. Borowy, *O poezji polskiej w wieku XVIII.* Kraków 1948, s. 65.

[10] B. Croce, *Zarys estetyki.* Warszawa 1962, s. 118—119.

niem naszym jest zrozumieć nawet te dzieła martwe; i dlatego należy je brać inaczej niż dokumenty archiwalne [11].

W ujęciu nie tyle postulatywnym, co konstatatywnym, w którym postawa bibliografa harmonizuje i dopełnia się z postawą historyka literatury, odnajdujemy ten problem u Korbuta:

> Znajdą się wśród nich i tacy, którzy w swoim czasie uchodzili za pismaków (może niesłusznie), lub tacy, którzy niegdyś popularni i cenieni, dziś za takich [tj. za pismaków] mogliby uchodzić, którzy jednak byli wyobrazicielami ruchu umysłowego w swoim czasie, których wartość i znaczenie nie są jeszcze ustalone, bo ich pisma i działalność nie są jeszcze naukowo zbadane; być może niejedno nazwisko będzie wymazane z dziejów literatury i pozostanie tylko w bibliografii, lub jeżeli pozostanie i w historii, pozostanie martwe; ale niejedno może, po bliższym zbadaniu pism, będzie wywyższone; dość wymienić jako przykład takiego niedoceniania lub niezrozumienia przez współczesnych C. Norwida, który uchodził przecież przez długi czas za grafomana [12].

Nie kwestionuje się przeto pojęcia ,,wartości", ale ukazuje się jego względność, różność i stopniowalność w każdorazowym zastosowaniu do materiału badań. Idzie o kryteria na miarę materiału, a jeszcze lepiej: o kryteria wyprowadzone z wnętrza materiału. Czy nie zaciera się w ten sposób granic między kryterium a opisem, między zewnętrznym a wewnętrznym? Może. Ale czy lojalne jest wobec zjawiska odróżnianie w nim zewnętrzności oderwanej od wnętrza? Nawet mdląca powszedniość może uzyskać rangę kategorii estetycznej [13]. Nawet chaos form przypadkowych (Sz 114). Kryterium estetyczne jest niestabilne:

> *There is no aesthetic norm, says Mukařovský, for it is the essence of the aesthetic norm to be broken. No poetic style stays strange. Hence, Mukařovský argues, works can lose their aesthetic function and then later, perhaps, regain it — after the too familiar becames again unfamiliar.* [Th 253]

Były okresy, nawet epoki, gardzące literaturą ludową, mieszczańską, jarmarczno-odpustową, powieścią filucką, fraszką, romansem błazeńskim, literaturą sowizdrzalską, gardzące barokiem i średniowieczem. Pogarda taka jest negatywną postacią normatywizmu, który dziś uznaje się za przeżytek. Dziś jednakowo serio (co nie znaczy wcale: równoważnie ani w ten sam — badawczo — sposób) traktujemy pisarstwo Leca i Parnickiego. Szukamy swoistości. Mamy świadomość odrębnych poetyk powieści

---

[11] Cyt. za: *Teoria badań literackich za granicą. Antologia.* Wybór, rozprawa wstępna, komentarze S. Skwarczyńskiej. T. 1, cz. 2. Kraków 1966, s. 432.

[12] G. Korbut, *Wstęp do literatury polskiej.* (*Zarys metodyki badania literatury*). Warszawa 1924, s. VI. — Bardzo podobne opinie wypowiadają: J. Muszkowski, *Życie książki.* Wyd. 2. Kraków 1951, s. 274. — J. Grycz, *Z dziejów i techniki książki.* Wrocław 1951, s. 158.

[13] B. Reizow, *Flaubert.* Warszawa 1961, s. 239. — Zob. też np. A. Banach, *O kiczu.* Kraków 1968. — H. Broch, *O kiczu.* „Osnowa", jesień 1969.

klasycznej, eseju, reportażu, słuchowiska radiowego. Budujemy w sobie równoległe mechanizmy dla odczuwania i rozumienia zjawisk niewspółrzędnych i niewspółmiernych. Robimy to już od stu czy więcej lat. Urok staromodności i nowoczesności, swojskości i egzotyki, naturalności i fantazji, prymitywu i wyrafinowania — usiłujemy przełożyć na język terminów krytycznych i naukowych; usiłujemy zadomowić nasze pojęcia tam, gdzie nie czują się obco nasze odczucia, a te czują się swojsko w coraz rozleglejszej czasoprzestrzeni zjawisk kultury. Bliski jest nam teatr tradycyjny, teatr pacynek, teatr marionetek; teatr Rasyna, Moliera, Stanisławskiego, Brechta, Dejmka i Mrożka. Leon Chwistek napisał gdzieś o bezbrzeżnym pięknie lalek fryzjerskich, a napisał to dzięki aprobowaniu innych odmian piękna, bo nawet to, co otrzymuje kwalifikację stanowczo negatywną, nie przestaje budzić naszego zainteresowania. Szkicujemy estetykę kiczu, dzieje głupoty, psychologię grafomanii. Szkicujemy estetykę faktu [14]. Subtelny znawca piękna pochylał się nad księdzem Baką.

Zresztą np. średniowiecze, barok i manieryzm znały ekspresję i funkcję estetyczną brzydoty, a w estetyce szekspirowskiej piękno zbyt doskonałe przyjmowane było jako nienaturalne [15]. Porażenie grozą moralną, osaczającą rzeczywistość ludzką, stwarza postawę buntu przeciw pięknu jako elementowi, który prawdę życia przesłania fałszem (Sz 17). Że moc kreowania piękna właściwa jest ludzkiemu spojrzeniu, to zauważyli już impresjoniści, ale przed nimi — choćby flamandzcy malarze scen rodzajowych.

Tadeusz Peiper stwierdzał w sprawie zdolności dostrzegania piękna w świecie cyrku:

> Trzeba na to wrażliwości artystycznej, czujnej i nie przytępionej chwastem uczuć i idei, pochodzących z dziedzin, które leżą poza terenem sztuki. Trzeba na to smaku niezależnego i upodobań poszukiwacza [...]. Mimo iż jest miejscem przeżyć artystycznych, cyrk dzisiejszy nie jest domem sztuki. Ale mógłby stać się nim, gdyby opinia zmieniła stanowisko wobec niego [...] [16].

W antyklasycznej estetyce Bacona, który największe piękno widział w tym, co żywe, i w swobodnej ekspansji życia, mieściło się przeświadczenie, że każde piękno, każda doskonałość mają w swej proporcji coś dziwnego. Przeświadczenie to nie było obce romantyzmowi. Później odrodzi się jako perwersja estetyczna. Jej parodystyczny wariant przytaczam z książki Leśmiana; mówi w niej Sindbad:

> niemal dojrzałem ślady piękna w tym pokurczonym pysku. Po chwili pysk ów zaczął mnie czarować [17].

---

[14] K. Kąkolewski, *Wokół estetyki faktu*. „Studia Estetyczne" t. 2 (1965).

[15] W. Tatarkiewicz, *Zapomniany romantyzm*. „Znak" 1965, nr 5, s. 677.

[16] T. Peiper, *Tędy*. Warszawa 1930, s. 14.

[17] B. Leśmian, *Przygody Sindbada Żeglarza*. Wyd. 4. Warszawa 1965, s. 105.

Więcej nawet: brzydota przestaje niekiedy być traktowana jako prosta opozycja piękna, usamodzielnia się. Dostrzeżono, że ruguje banalność [18]. Usiłowano wskazać na istnienie granicy estetyczności tego, co szpetne: szpetne nie może być odrażające. Lecz to wskaźnik sprzed półwiecza [19]. Można na charakterystyczność brzydoty spojrzeć jako na przejaw (np. naturalistycznej) tendencji zbliżenia do życia. Można jednak spojrzeć i z czysto estetycznego punktu widzenia:

> brzydota, która jest już tym stopniem deformacji, że stanowi skrót artystyczny [...].
>
> Figury ze strzelnic, dzięki nieudolności swych twórców, przestały być naturalistyczne, zostały najzupełniej źle narysowane, uproszczone, wyłamały się z konwencji, a raczej wewnątrz konwencji zaczęły uprawiać dywersję wobec niej samej. [Sz 140, 141]

2

Ruchomość normatywistycznego progu literackiej krystalizacji. Przykłady antyselekcjonistycznych tendencji w historii literatury. Metodyczne zawieszenie wartościowania. Problem pochodności i wpływów literackich. Bibliografia i literatura.

Powiedzieliśmy powyżej, że niektóre okresy literackie gardziły pewnymi rodzajami literatury. Stanowisko takie wiązało się z braniem w rachubę wyłącznie tego, co leżało powyżej tzw. progu literackiej krystalizacji (Gr 105). Wysokość tego progu ustalana była przez rygor normatywizmu danego okresu. Brückner, recenzując *Romans polski wieku XVI* Krzyżanowskiego, stwierdza, że wierszowane i prozaiczne powieści XVI-wieczne wędrowały z pokojów do przedpokojów, a stamtąd dopiero na stragany i wózki jarmarczne, i — chociaż zaczytywane do strzępów — wzgardzane były nawet przez bibliografów, omijających te zakamarki literatury; dziś dopiero cenione jest na wagę złota to, co zachował szczęśliwy traf. Brückner, wskazawszy na pierwszeństwo własnej inicjatywy w badaniu tego materiału i oddając sprawiedliwość zasługom badawczym Krzyżanowskiego, brak romansu w prozie nazywa cechą dawnych literatur słowiańskich, a przyczynę upatruje w zacofaniu literackiej kultury przed w. XIX, w przesądzie estetycznym, który nie pozwalał żadnemu ceniącemu się autorowi pisać powieści, nie znanej oficjalnym kanonom estetycznym i poetykom [20].

---

[18] S. Morawski, *O pięknie*. PH 1966, nr 5, s. 117.

[19] R. Lehmann, *Poetik*. München 1919, s. 69.

[20] A. Brückner, rec.: J. Krzyżanowski, *Romans polski wieku XVI*;

Tak było istotnie. Romans polski sentymentalny, uwielbiany wprawdzie przez kobiety, również nie uchodził za literaturę „prawdziwą", a raczej za... brukową, zbywaną milczeniem przez Parnas literacki, akceptujący sentymentalną sielankę dlatego, że była gatunkiem tkwiącym w dawnych formach [21]. Anna z Radziwiłłów Mostowska swój czyn literacki usprawiedliwiała wskazaniem na Diderota, Monteskiusza, Rousseau i Woltera, którzy mając na względzie użyteczność romansu nie wstydzili się zniżyć swych piór. Mostowska patrzy na powieść jako na coś, czego pisać nie wypada. Zaznacza, że nie przeznaczała utworu do druku, i zażenowana jest rozrywkowym, nie zaś użytecznościowym charakterem utworu. Użyteczność miał na względzie Niemcewicz pisząc *Dwóch panów Sieciechów*, a autorka *Malwiny* przyznaje, że tylko z braku potrzebnych zdolności nie uprawia innych gatunków literackich, od romansu użyteczniejszych. To był pogląd powszechny: napisanie romansu mogło być okupione tylko jego użytecznością [22]. Ale było tak nie tylko w Polsce, rzecz prosta. I we Francji, co w w. XVII było literaturą straganową, później stało się dopiero rodzajem pełnoprawnym. Zresztą: *„Noch Schiller bezeichnete den Romanschriftsteller als den »Halbbruder« des Dichters"* [23].

Zygmunt Łempicki, w ramach własnej koncepcji estetyczno-literackiej, przedstawia to zjawisko jako określony proces literacko-socjologiczny. Mianowicie twórczość literacka zawsze dostosowuje się do poziomu publiczności. Od czasu wynalezienia druku zaistniała tzw. literatura straganowa, jarmarczna, służąca szerokim rzeszom odbiorców. Rozwój literacki dąży do zmniejszenia rozpiętości między: z jednej strony np. cudowną opowieścią o Magellonie, a z drugiej np. subtelnym erotykiem dworskim. Tendencja ta realizuje się nie tylko za przyczyną płodnego dla literatury mieszania się warstw kulturowych, lecz i za sprawą pojawiających się na obu biegunach tendencji dośrodkowych. Na biegunie literatury niskiej (trywialnej) pojawia się aspiracja wyrodniejąca w pretensjonalność, na biegunie literatury górnej (artystycznej) pojawia się zachłanność na konsumenta, rodząca oportunistyczną trywializację. W punkcie przecięcia obu tendencji leży np. tzw. beletrystyka, typowy przykład komercjalnego kompromisu i produkt (i przejaw) tzw. literackości [24]. W inny sposób niż Łempicki, ale przecież ostro występował prze-

---

Historia o Barnabaszu z r. 1571. Wydał J. Krzyżanowski. Warszawa 1933. PL 1934, z. 3/4, s. 105.

[21] Zob. S. Skwarczyńska, *Rozwój wątków i obrazów w twórczości Mickiewicza*. Lwów 1934, s. 50, 82.

[22] K. Wojciechowski, *Przedmowy do pierwszych powieści polskich XIX w.* PL 1905, z. 2, s. 269—273.

[23] G. Lanson, P. Truffau, *Historia literatury francuskiej w zarysie*. Warszawa 1963, s. 296—303. — Sąd Schillera cyt. za: Kayser, *op. cit.*, s. 12.

[24] Z. Łempicki, *Literatura — poezja — życie*. Warszawa 1936, s. 9—13.

ciw metodologicznej unifikacji pola badań naukowych Zdzisław Skwarczyński:

> Mogą to [tj. czystość języka, przewaga konkretu] być cechy ważne, ale w ustach historyka literatury są one nieporozumieniem. Zakłada się tutaj jakąś równorzędność tej produkcji z produkcją literacką bezprzymiotnikową, prymityw podnosi się do rangi świadomego efektu estetycznego, przeoczając tak istotne i rzucające się w oczy przy obcowaniu z pisarstwem ludowym borykanie się z konwenansem literackim wyższego zagonu twórczości i wysilone poszukiwanie doskonalszych form ekspresji. Rezultatem tej postawy jest efektowna na pozór, choć z gruntu fałszywa, analogia ze staropolską literaturą ziemiańską, jakoby również arcysamorodną i samoswoją [25].

Czystą postać tendencji selekcjonistycznej (wydawałoby się, że jedynie celowej z punktu widzenia wykonalności postulatów) reprezentują sądy w rodzaju zdania H. Paula: *„nicht alles ist wissbar, aber auch nicht alles ist wissenwert”* (cyt. za Sg 30).

Obecnie zamierzam zgromadzić i przytoczyć (albo zreferować) przykłady tendencji i postulatów zwróconych w kierunku dokładnie przeciwnym. I na przedłużeniu tego właśnie kierunku leży moje rozumienie przedmiotu materialnego wiedzy o literaturze. Nie będzie bezzasadne położenie na samym początku wymagania wysuniętego przez oświeceniowego literata i historyka w jednej osobie, Naruszewicza, bo to on pisał w swym *Memoriale,* że niczego nie wolno pominąć, nawet

> osobliwych przypadków w czasie pokoju i wojny, obrazów nawet cudownych: boć to w tych częstokroć pobożnych ramotach, wielkie i ważne, do oświaty [tj. rozjaśnienia] ciemnych historii zakątków znaleźć można dowody [26].

Rudolf Lehmann tak referuje postawę badawczą Herdera:

> *Dieser geniale Aufreger war unter den künstlerischen Geistern des 18. Jahrhunderts der erste, dessen Blick über das klassische Ideal hinausging und der jener einseitigen Wertung des Griechentums die Würdigung und das Verständnis anderer Kultur- und Literaturformen gegenüberstellte [...]. Er bezeichnet es als „Naturmetode”, „jede Blume an ihrem Ort zu lassen und dort, ganz wie sie ist, nach Zeit und Art, von den Wurzeln bis zur Krone zu betrachten” [...]. „Der unparteiische Untersuchung nimt alle Gattungen für gleichwürdig seiner Bemerkung an, und sucht sich also zuerst eine Geschichte im ganzen zu bilden, um nachher über alles zu urteilen”* [27].

Kontynuacją tej postawy badawczej bezstronnego botanika byłaby, jak wynika z opinii Hipolita Taine'a, metoda tzw. nauk duchowych [28].

---

[25] Z. Skwarczyński, rec.: S. Pigoń, *Zarys nowszej literatury ludowej.* Kraków 1946. PL 1947, s. 318.

[26] A. Naruszewicz, *Historia narodu polskiego.* T. 1. Lipsk 1836, s. XXII.

[27] Lehmann, *op. cit.*, s. 10—11. — Zob. też: *Teoria badań literackich za granicą*, s. 58—78.

[28] Zob. P. Chmielowski, *Metodyka historii literatury polskiej.* Warszawa 1899, s. 205.

Wróćmy na grunt polski, którego praca niniejsza niemal nie opuszcza. W tomie 1 swego *Piśmiennictwa* Maciejowski formułuje przyjęte założenie:

W rozwoju tego ogromu [tj. piśmiennictwa i literatury] nic lekceważonym, nic pominiętym być nie powinno, lecz każda, by najmniejsza drobnostka, przewiedziona i stosownie umieszczona być ma; ażeby pozioma obok wyniosłej, skarłowaciała obok olbrzymiej całostki lub całości w szeregu artystycznie ustawionych przedmiotów stały, a wszystkie jednym prawdy brzmiały tonem [...].

W tomie 2 także czytamy:

Wszyscy zaś, co owi drobiazgowi, przez się samych nic nie znaczący pisarze, a niekiedy bazgracze (jak drobna szlachta, która sejmikującym i sejmującym panom nadskakiwała) pachołkując znakomitościom polskiego piśmiennictwa, wespół z owymi poważnymi dowcipami pokazać się znowu musieli przeto, że i oni znaczyli coś i znaczą rzeczywiście; że stawając obok wielkich pisarzów jako ich poplecznicy, nadali cień kolorytowi obrazu. Jakoż bez tych cieniów nie wydałyby się na obrazie wielkie światła, a sztuka, nie czyniąc żadnego na widzu wrażenia, upadłaby sama przez się, chybiwszy w perspektywie i kolorze. O każdym przeto, by najlichszym, pisarzu damy wiadomość, o każdym, by najlichszej wagi, dziele powiemy w miarę, jak sami pisarze ci rozwiedli się lub napomknęli o sobie: bo, co o nich powiedzieli inni, wypisywać tego nie będziemy. Więcej tu bowiem idzie o prace pisarzów i pisarków owych aniżeli o nich samych [...] [29].

Piotr Chmielowski za bardzo trafny uznał skreślony w poniższych słowach przez Michała Wiszniewskiego obraz zadań historyka literatury:

tu bowiem cierpliwie policzyć i długo wpatrywać się w zabytki literatury należy; potrzeba z bliska każdej książce przypatrzyć się, oswoić się z tokiem myśli i stylem osobistym każdego autora, zebrać w jedno ognisko myśli i wiadomości, szukać czasem poezji w kronice, a kroniki w pieśniach, wymusić jedno li słówko na autorze, który umarł od wieków, nieboszczyków na ostre brać pytanie [...], przeczytać dobrych pisarzy, których mało, i złych, których za wiele, nie gardzić żadnym ulotnym pisemkiem, zajrzeć nawet do kalendarzy [...] [30].

Julian Bartoszewicz, mówiący o produkcji kaznodziejskiej okresu saskiego, widzi w niej osobliwe zmieszanie elementów arcydzielnych i tandetnych: „W tych stertach śmieci wielkie skarby" [31]. Znacznie później Manfred Kridl, konstruując model historyka literatury, dodaje:

Dla tego typu historyka literatury, który staramy się tutaj, mniej czy więcej zgodnie z rzeczywistością, skonstruować — zasadniczo właściwie każdy temat

[29] W. A. Maciejowski, *Piśmiennictwo polskie od czasów najdawniejszych aż do roku 1830 [...]*. T. 1. Warszawa 1851, s. 87; t. 2 (Warszawa 1852), s. 4.

[30] Cyt. za: Chmielowski, *op. cit.*, s. 275. — Dobrym komentarzem do charakteru tego rodzaju zdań jest rozdz. 4 (*Metodologia*) rozprawy J. Bańki *Poglądy filozoficzno-społeczne Michała Wiszniewskiego* (Warszawa 1967).

[31] J. Bartoszewicz, *Historia literatury polskiej*. Wyd. 2. T. 2. Kraków 1887, s. 17 n.

jest dobry i ciekawy, nie ma dlań w literaturze rzeczy „nudnych", są tylko mniej lub więcej charakterystyczne i dla danej epoki znamienne. Wyłączenie [...] bezpośredniego stosunku osobistego [...] sprawia, że się tu z równą sumiennością [...] bada zjawiska wybitne i pospolite [...], wartościowe i wartości pozbawione [...] [32].

Ów postulat zawieszenia wartościowania wyraźnie nie oznacza wyrugowania problemu wartości (byłaby to dehumanizacja humanistyki [33]), oznacza zawieszenie wartościowania metodyczne, czasowe, obliczone na ewentualność wartości nieoczekiwanej czy nieznanej. Czyż nie metodyczny wyraźnie charakter ma skonstruowanie przez Kłoskowską niewartościującego rozumienia kultury masowej? Z tą sprawą wiąże się np. dawna uwaga Skwarczyńskiej:

Wartość artystyczna, owa *differentia specifica* dzieła literackiego, stawia opór przy podporządkowaniu jej różnym typom wartości historycznej [34].

Do tego zdania dorzucę tylko zastrzeżenie, że nie da się ściśle przeciwstawić wartości artystycznej wartości historycznej, gdyż — jak to wyraźnie wynika z niniejszej pracy — wartość artystyczna to też kategoria obciążona zmiennością historyczną, i to zmiennością o wielkiej amplitudzie. Obciążona też (jako kategoria) związkami z czynnością interpretowania, które jest tyleż niezastąpione i wartościowe, co niejednoznaczne. Zawieszenie wartościowania postuluje, jako językoznawca, Henryk Gaertner:

trzeba badać odrębności wszelkich kategorii utworów językowych bez względu na ich rangę artystyczną, a zatem zarówno wypowiedzeń codziennych (np. formuły konwenansu), jak też rodzajów wypowiedzi artystycznych (epos, liryka, dramat z podziałami) [...] [35].

Cytowany już Korbut mówi w tej sprawie tak, jak i jego poprzednicy:

Nie należy lekceważyć żadnego pisarza — żadnej książki, żadnego świstka nawet, wszystko czytać i badać. Wszystko bowiem jest jeszcze w literaturze naszej do zrobienia. Słusznie powiedział Porębowicz (z powodu odkrycia nieznanego przedtem poety, Sebastiana Grabowieckiego): „Literatura polska jest jak te spokojne, głęboko zakopane rzeczki w dolinach: gdzie się ręką sięgnie, tam się raka wyciągnie".

---

32 M. K r i d l, *Krytyka i krytycy*. Warszawa 1923, s. 33—34.

33 Zob. H. M a r k i e w i c z: *Kłopoty historyków literatury*. „Życie Literackie" 1959, nr 26 (tu uwagi o „dramacie wartościowania"); *Główne problemy wiedzy o literaturze*. Kraków 1965, rozdz. 10.

34 S. S k w a r c z y ń s k a, *Systematyka zjawisk rodzajowych twórczego słowa*. „Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń PAU" t. 47 (1946), nr 5, s. 283.

35 H. G a e r t n e r, *O zadaniach stylistyki*. Kraków 1922, s. 21.

A przedtem dał — tamże — wyjaśnienie, któremu warto poświęcić rzut oka:

> Co do wyboru pisarzy, nie kierowałem się rodzajem ich twórczości czy działalności ani większą czy mniejszą wartością w dziejach piśmiennictwa polskiego, lecz przede wszystkim ich rozgłosem, a następnie niedocenionym ich znaczeniem [36].

Odróżniano wyraźnie wartość immanentną dzieła od jego znaczenia historycznego. Robi to Wilhelm Bruchnalski rozpatrując sprawę bezwartościowości literackiej ogromnej większości płodów panegirycznych:

> Zbiorowi ostatniemu [tj. bezwartościowym płodom] nie przystoi wprawdzie żaden tytuł, by uznać go za owoc pracy artystycznej, mimo to nie może być zgoła pominięty w obrazie ogólnej kultury duchowej narodu, gdyż wraz z nią stanowi tło najidealniejszej treści tej kultury, która zowie się literaturą w ścisłym słowa znaczeniu — a następnie idzie równolegle do wszystkich innych zjawisk życia twórczego, a mianowicie do całej sztuki słowa [...] — do sztuk plastycznych [...], do zwyczajów i obyczajów [...] [37].

Konstanty Wojciechowski w swojej *Historii powieści w Polsce* wręcz stwierdza, że wartość i znaczenie zjawiska literackiego to dwie różne rzeczy. Pewne momenty treściowe, które pozwolą potem z pełnym uzasadnieniem powiedzieć Jadwidze Rytel, że długo dominował tradycyjny kierunek zainteresowań raczej historycznokulturalnych niż ściśle literackich [38], występują (niewyłącznie) w cytacie z Bruchnalskiego, ale o wiele wyraźniej — np. w postawieniu sprawy przez Tadeusza Grabowskiego:

> Nic tu naprawdę obojętnym być nie może, skoro literatura łączy się ze stanem ogólnej kultury narodowej i ludzkiej [39].

— albo u Chlebowskiego, który protestował przeciw wprowadzaniu do literatury zabytków prymitywnych, a wagę np. pamiętnikarstwa upatrywał w dostarczaniu materiału do odtworzenia życia psychicznego i kultury przodków [40]. Nie są to jednak ujęcia zbyt jednoznaczne w swojej „a-literackości", skoro w grę wchodzą wyraźnie np. zagadnienia genezy literackiej (odczytalne i w sformułowaniu Bruchnalskiego), które skłaniają Chlebowskiego do takiej chociażby refleksji:

---

[36] Korbut, *op. cit.*, s. IV.

[37] W. Bruchnalski, *Panegiryk.* W zbiorze: *Dzieje literatury pięknej w Polsce.* Cz. 2. Kraków 1918, s. 205—206.

[38] J. Rytel, *Z problematyki gatunków literackich w prozie staropolskiej.* W zbiorze: *Studia z dawnej literatury czeskiej, słowackiej i polskiej. Poświęcone V Międzynarodowemu Kongresowi Slawistów w Sofii.* Warszawa 1963, s. 161. Odnotujmy tejże autorki: *Kierunki i tendencje w badaniach nad prozą staropolską. (Ze współczesnego stanu badań).* PH 1969, nr 2.

[39] Cyt. za: Kridl, *op. cit.*, s. 34.

[40] Zob. J. Rytel, *„Pamiętniki" Paska na tle pamiętnikarstwa staropolskiego. Szkic z dziejów prozy narracyjnej.* Wrocław 1962.

> Takim zwracającym powszechną uwagę objawem oddziaływania reformacji na nasze życie umysłowe była propaganda piśmienna nowych pojęć [...]. Historycy literatury [...] pomijają zwykle mniej widoczny, choć donioślejszy [...] wpływ ruchu religijnego na podniesienie uczuć i pobudzenie twórczości literackiej u wybitniejszych pisarzów wieku XVI. Świetny rozwój liryki religijnej i wymowy kościelnej wiąże się bezpośrednio z nastrojem uczuciowym wywołanym przez ruch reformatorski [41].

Z większą szczegółowością potraktował to zagadnienie Korbut w dalszej części cytowanych wyżej wywodów:

> Wreszcie uwzględniłem i tych [...], którzy byli w jakimś stosunku do wielkich, w których puściźnie mogą się znaleźć materiały, rzucające jakieś światło na tamtych; np. Józefa Komierowskiego, Antoniego Muchlińskiego, Dionizję Poniatowską i wielu innych. Z wysuniętych tu [...], którymi najrychlej należałoby się zająć [...], przykładowo wymieniam tylko Wacława Rzewuskiego [...], Ludwika Szpicnagla [...], może to rzuci jakieś światło na kierunek orientalistyczny w poezji naszej romantycznej lub na romantyzm nasz na Rusi. I podobnie z innymi [42].

Czyż nie tak właśnie, acz wspak, postępował i Pigoń, kiedy za ważny uznał nieudany utwór Karpińskiego *Judyta, królowa polska* dlatego, że w opisie boleści ojca autor sięgnął do *Trenów* Kochanowskiego, albo kiedy oświadczał, że dlatego w czasopiśmie naukowym omawia opracowania popularne, iż losy dzieła literackiego w kolei czasów, jego *„succès, durrée”* stanowią przedmiot zainteresowania historycznoliterackiego na równi z rozpoznaniem jego narodzin i kształtu [43]. Śledzenie genezy literackiej gatunków nobilitowanych przez estetykę literacką zmuszało badaczy do docierania do etapu pre-nobilitacyjnego przynajmniej od czasu, kiedy Brunetière związał rozwój gatunku z wchłanianiem cech innogatunkowych. Inną zgoła motywację uzyskało to postępowanie badawcze od ukazania się w 1929 r. książki André Jollesa *Einfache Formen*. Jakby ze zdziwieniem, jakby mile zaskoczony recenzował Kleiner książkę Marianne Thalmann:

> Zasada selekcji każe na ogół rozbiorowi gruntownemu poddawać tylko rzeczy wybitne. Po cóż marnować siły na mikroskopijne rozpatrywanie rzeczy marnych? A jednak okazuje się, że warto i w niziny zstępować z taką samą skrupulatnością badawczą. Autorka monografii wspomnianej bada beletrystykę, bynajmniej nie kierując wzroku na same szczyty — i wyniki osiągnięte dowodzą,

[41] B. Chlebowski, *Najdawniejsze kancjonały protestanckie z połowy XVI w. Przyczynek do dziejów polskiej liryki religijnej.* PL 1905, z. 3, s. 405. — Podobnie: A. Brückner, *Dzieje narodowej literatury polskiej.* Cz. 1. Warszawa 1924, s. 33—34.

[42] Korbut, *op. cit.*, s. IV. Zob. też J. Nowak-Dłużewski, *Jeszcze parę słów o staropolskich pisarzach i pisarkach.* PH 1970, nr 3.

[43] S. Pigoń: *Z epoki Mickiewicza. Studia i szkice.* Lwów 1922; rec.: S. Łempicki, *W stulecie ukazania się arcydzieła.* Lwów 1934. PL 1934, z. 3/4, s. 575.

jak niesłychanie ważne dla rozwoju pomysłów i form literackich są niekiedy liczne, zapomniane utwory drugorzędne, jak wiele światła dzięki nim pada na literaturę „wielką", jak one dopiero pozwalają ogarnąć wszystkie szlaki życia literackiego. Specjalnie romantyka niejednokrotnie zasilała się sokami codziennej strawy beletrystycznej — i o tym właśnie przekonywamy się naocznie, studiując książkę pani Thalmann [...]. Jest to książka, z której każdy badacz romantyzmu zaczerpnie sporo wiadomości — i sporo podniet [44].

Podziw dla erudycyjnej, wzorowej rozprawy ks. Fijałka (*Ciziojan polski*) o wierszowanych kalendarzach, rozprawy wydobywającej średniowieczny, kościelno-szkolny gatunek literacki, wyrażał recenzujący ją Stanisław Łempicki [45].

Postulat badania wszystkiego wynikać mógł także ze spostrzeżenia, że najbardziej bezkształtne obiekty mają określony walor formalny, że więc między nimi a dziełami czystej formy nie ma w istocie zabsolutyzowanego przedziału [46]. Formaliści rosyjscy nie uznawali historii literatury jako „historii generałów", widzieli w niej proces socjologiczny, „*literaturnyj byt*", i dlatego w celach analityczno-porównawczych uwzględniali drugorzędnych pisarzy stanowiących środowisko. Takie stanowisko zajmowało też wielu innych badaczy. Konrad Górski podkreślał, że nawet najzawziętszym prześladowcom historyków literatury nie przychodziło do głowy, by jako dłubacza i mola książkowego traktować Borowego, który przecież sięgał po lekceważone szpargały odległych epok, rewidował negatywizm uprzednich ocen, wydobywał z zapomnienia, w formach prymitywnych (dla dzisiejszego odbiorcy) odnajdywał — w aspekcie historycznym — walor prekursorstwa [47]. Była to więc uwaga podobna tej, z jaką dzisiaj patrzymy na malarstwo tzw. innych [48]. Dopiszmy wreszcie w powyższym indeksie, który właściwie stał się małą antologią wariantów wyjątkowo stałego motywu — problemu tkwiącego głęboko w świadomości badaczy literatury, że Roman Ingarden objął swą teorią (tak

---

[44] J. Kleiner, rec.: M. Thalmann, *Der Trivialroman des 18. Jahrhunderts und der romantische Roman. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Geheimbundsmystik*. Berlin 1923. PL 1923, s. 274.

[45] S. Łempicki, rec.: *Prace polonistyczne ofiarowane Janowi Łosiowi [...]*. PL 1929, z. 1, s. 103. — Tu też odnotujmy drobną, ale ciekawą i trafną uwagę, że kolofon rękopisu średniowiecznego był właściwie (choć się nigdy nie uniezależnił) gatunkiem literackim. Według dawnej terminologii Skwarczyńskiej byłaby to zatem postać formalna. Zob. M. Rechowicz, *Św. Jan z Kęt. (W 200-lecie kanonizacji)*. TP 1967, nr 52/53.

[46] S. I. Witkiewicz, *„Nowe formy w malarstwie" i inne pisma estetyczne*. Warszawa 1959, s. 228—231. — B. Pociej, *Spór o muzykę*. TP 1965, nr 49.

[47] B. Ejchenbaum, *Teoria „metody formalnej"*. PH 1962, nr 3, s. 92—93. — Th 11. — K. Górski, *Z historii i teorii literatury*. T. 2. Warszawa 1964, s. 32, 240—242. — *Teoria badań literackich za granicą*, s. 361 (Lacombe), 444 (Lanson).

[48] Zob. np. A. Melbechowska, *Inni w Zachęcie*. „Współczesność" 1965, nr 17. — J. Bogucki, *Z powodu innych*. „Kultura" 1965, nr 33.

brzmiała deklaracja) dzieła literackie bez względu na ich wartość literacką, acz dopuszczał (w aspekcie genologicznym wykluczoną) możliwość wykrycia struktury właściwej dziełom wartościowym [49].

W paśmie referowanych tu stanowisk leży program badań komparatystyczno-folklorystycznych Krzyżanowskiego. Ich metoda rewindykuje przekazane etnografii przez filologizm badania nad twórczością ludową, dyktuje maksymalne rozbudowanie przedmiotowego zakresu badań, postuluje badanie literatury masowej (nie elitarnej), badanie leżącej odłogiem sprawy stosunku literatury i folkloru itp.[50] W paśmie tym leży również — niezmiennie — stanowisko naukowe Skwarczyńskiej. Tu się bowiem mieszczą przekonania, że wbrew pozorom literatura to także masa literackich wytworów okresu historycznego wtopionych w sferę pozaliteracką i w niej odnajdujących najwłaściwszy komentarz; że do badania istoty gatunku np. komediowego nadaje się wszelki materiał komediowy, skoro istota gatunkowa realizuje się niezależnie od osiągnięcia przez utwór waloru artystycznego (przypomina to pogląd Maxa Hartmanna, że w twórczości lichych pisarzy, pospolitych dostawców repertuaru, a nie arcydzieł dramatycznych, najdokładniej odbijają się doświadczenia teatralne określonej epoki); że nie licząc się z trudnościami zmiany terenu badań, z trudnościami nowej metody, którą trzeba dopiero wypracować, należy rewindykować dla badań literackich tereny dotąd odstępowane lingwiście czy etnografowi; że nowoczesne kierunki badań nie pomijają literackich zjawisk drugo- i trzeciorzędnych; że wreszcie:

> W wielkiej rzeczywistości, w splątanym gąszczu faktów i związków panuje jakaś demokratyczna równość wartości współistniejących obok siebie. Aktualizujemy i hierarchizujemy wartości — my [51].

Dopowiem jeszcze, że zgłoszona w tomie 3 *Wstępu do nauki o literaturze* nowa teoria genologiczna broni starej i trwałej, zreferowanej właśnie przeze mnie, tradycji historycznoliterackiej, stanowi jej nowe uzasadnienie, umacnia ją i przeobraża.

Wydaje się wyraźne, że tendencją rozwojową wiedzy o literaturze jest ogarnięcie całości materiału bibliograficznego. Bibliografia usiłuje ocalić od zapomnienia — wszystko. Tymże torem usiłuje iść wiedza o litera-

---

[49] R. Ingarden, *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury.* Warszawa 1960, s. 26, 28 (przypis).

[50] Zob. Sg 32. — K. Górski, *Przegląd stanowisk metodologicznych w polskiej historii literatury do 1939 r.* W: *Z historii i teorii literatury.*

[51] Wyliczenie powyższe czerpie — kolejno — z następujących prac S. Skwarczyńskiej: *Uwagi o przedmiocie badania literackiego i jego ujmowaniu filozoficznym. (Na marginesie „Wstępu do badań nad dziełem literackim" Manfreda Kridla).* RL 1937, nr 7/8, s. 147; *Przedmiot, metoda i zadania teorii literatury.* PL 1938, s. 15; Gr 105; Sg 145, 233; *Etos badacza.* W: *Studia i szkice literackie.* Warszawa 1953, s. 84.

turze: ocalając od nierozumienia — wszystko. Brak nowego rozumienia jest nowym nierozumieniem. Dowodem nierozumienia jest też zaniedbanie (poniechanie, niepamięć). Zadaniem bibliografii jest wyprzedzać historię literatury, ale usilnością i ambicją tej ostatniej winno być zrównanie się materiałowe z bibliografią, nawet wtedy, kiedy uznałoby się to za utopijny program-*extremum*. Powinności muszą zawsze przerastać wykonalność, jeśli mają być mobilizujące. Dlatego sprawiedliwa i słuszna jest pochwała skrzętności zbierackiej poprzednich pokoleń, pochwała zbieractwa jako trwałej podstawy bibliotecznej arki przymierza[52]. Aleksander Bohatkiewicz wskazywał potrzebę powiązania wiadomości bibliograficznych, luźnych, „oderwanych i maleńkowatych", w całość jednolitą, by nieprzerwanym uczynić wątek nauki. I nić wiążącą upatrywał w historii piśmiennictwa powszechnego, w ogarnieniu całej machiny rzeczy piśmiennych. Zadaniem bibliografii jest uwydatnić szczegóły (dla przyszłego uwyraźnienia całości), dawać trwały fundament pod późniejsze konstrukcje, poprzedzać historię literatury. Podobnie o bibliografii, kodeksie dyplomatycznym literatury (Ebert), mówił Estreicher, dodając:

> Ale jak rzemieślnik jest panem materiału, tak nim być powinien historyk literatury: jeżeli nie zna drobiazgowo, bibliograficznie przedmiotu, nie stworzy on wiernego obrazu[53].

3

Aktualne tendencje w badaniach historycznoliterackich. Zagadnienia pamiętnikarstwa staropolskiego, historiografii staropolskiej, sowizdrzałów polskich.

Tak zatem wyglądają antecedencje obecnie na nowo zgłaszanych postulatów, które — dla uzyskania właściwej proporcji i właściwego sensu — rzutować wypadło na tło dopiero co przedstawione (zasada sumiennej sprawiedliwości nakazywałaby właściwie tło to przedstawić o wiele szerzej i lepiej uwyraźnić jego głębokość). Bo oto dzisiaj się stwierdza poważne, intensywne i efektywne zainteresowanie „marginesami" literatury: piśmiennictwem gwarowym, żargonowym, powieścią sensacyjną i popularną, piosenką uliczną, literaturą radiową. Tylko że w świetle powiedzianego dotychczas — jak na dłoni widna jest błędność i niesprawiedliwość zarazem zdania Dziechcińskiej, iż w badaniu szerszych niż tzw. literatura piękna terenów nie ma możności odwołania się

---

[52] Muszkowski, *op. cit.*, s. 275. — Zob. też: A. Stawar, *Literatura piękna a piśmiennictwo*. „Twórczość" 1957, nry 10—11.

[53] Zob. Vrtel-Wierczyński, *op. cit.*, s. 32—33, 40—41, 44—45, 69—70.

do jakiejś dostępnej tradycji naukowej (Ps 6—7). Nie ma tu słuszności Dziechcińska, nawet po uwzględnieniu słusznego podkreślenia większej precyzji metodologicznej nauki dzisiejszej w zestawieniu z nauką sprzed lat.

Dzisiaj postuluje się (i realizuje!) szersze ujęcie prozy staropolskiej, uwzględniające korespondencję prywatną i publiczną, mowy popularne i sejmowe, publicystykę pism ulotnych, hagiografię, polemiki wyznaniowe. Zajęto się dolnym nurtem piśmiennictwa, najniższym, pogardzanym reliktem kulturowym, tekstami o charakterze wróżebnym: sennikami staropolskimi. Zażądano raz jeszcze przekroczenia progu literackości, objęcia wszelkiego piśmiennictwa dawnopolskiego badaniem literackim, i to niezależnie od ostrych trudności metodologicznych, zresztą zupełnie zrozumiałych, bo (jak to powiadał Pigoń) odmienna materia odmiennego też wymaga oglądu i innego sposobu sprawdzania. Zażądano pełnej rehabilitacji terenów pogranicznych wobec prozy artystycznej, równoległości i jednolitości metodologicznej badań w wierszu i prozie, łącznego rozpatrywania ewolucji form literackich w prozie artystycznej i paraliterackiej, badania genezy historycznej i socjologicznej kompleksów zjawisk literackich. Wystąpienia te bywają nawet traktowane jako rekonesanse na tereny dotychczas nie nawiedzane nieomal przez historyków literatury, jako otwieranie perspektyw dalszej penetracji, jako postulat rewizji ujęć tradycyjnych wysuwany przez praktykę badawczą [54]. Bardzo wymowne pod tym względem, chociaż jeszcze nacechowane niepokojącą niecałkowitością, są plany badań IBL nad literariami staropolskimi [55]. Wszystko

---

[54] Przykładowo tylko podaję niektóre pozycje postulatywne, sprawozdawcze i badawcze: M. Brahmer, *Niektóre perspektywy porównawczych studiów literatury polskiej*. PH 1961, nr 5. — B. Nadolski, *O historyczne i genetyczne ujęcie rozwoju prozy renesansowej*. W zbiorze: *Odrodzenie w Polsce*. T. 4. Warszawa 1956. — T. Ulewicz, *W staropolszczyźnie dzieją się rzeczy ważne*. (*Dorobek badawczy pokolenia*). RL 1966, z. 4. — Z. Libera, *V Międzynarodowy Kongres Slawistów. 1. Polonistyka literacka*. PL 1964, z. 2. — J. Nowak-Dłużewski, *Okolicznościowa poezja polityczna w Polsce*. [T 1—4]. Warszawa 1963, 1966, 1969, 1971. — *Kolędy polskie. Średniowiecze i wiek XVI*. T. 1—2. Redaktor: J. Nowak-Dłużewski. Warszawa 1966. — H. Kapełuś, *Senniki staropolskie. Z dziejów literatury popularnej XVI—XVII wieku*. W zbiorze: *Studia z dawnej literatury czeskiej, słowackiej i polskiej*. — J. Pelc: *Emblemata staropolskie. Wstęp do problematyki*. „Biuletyn Historii Sztuki" 1962, nr 2; *Old Polish Emblems*. (*Introduction to the Problems*). „Zagadnienia Rodzajów Literackich" 1970, z. 2. — M. Korolko: *Staropolska pieśń pasyjna i wielkanocna*. „Kierunki" 1969, nr 14; *Staropolska poezja pasyjna*. Jw., 1970, nr 7—12; *Staropolska pieśń paschalna*. Jw., nr 13. — T. Michałowska, *Między poezją a wymową. Konwencje i tradycje staropolskiej prozy nowelistycznej*. Wrocław 1970.

[55] Zob. I. Fabiani-Madeyska: *Z prac nad rejestracją staropolskich literariów rękopiśmiennych*. „Biuletyn Polonistyczny" 1965, z. 22/23, s. 15; *Z prac nad*

to ma na celu m. in. stworzenie nowoczesnej teorii rozwoju najdawniejszej prozy polskiej.

Znamienne jest w refleksji teoretycznej młodych historyków literatury to, że wymowa ich analiz i badań świadczy o nieistnieniu niczego takiego, co dałoby się sensownie i wiążąco dla innych nazwać granicą literatury, poza którą już wykraczać nie można czy nie warto. A jednak nie rezygnuje się z określeń: prawdziwa literatura (czy jest nieprawdziwa?), teren przedliteracki, paraliteracki, zjawiska pośrednie między literackością a nieliterackością itp. I jest to typowo jałowa i pozorna precyzja, bowiem we wszelkich pomiarach wyznacznik precyzji nie może być wielkością mniejszą niż domniemany błąd pomiarowy: jak można np. wyznaczać „pośredniość", skoro samej literackości nie daje się — przy myśleniu podobnymi kategoriami — wyznaczyć precyzyjnie. Do pogranicza zalicza się: reportaż, esej, pamiętnik — słabość motywacyjna takiego zaliczenia rzuca się w oczy. W ciekawej pracy Janusza Pelca, nie wolnej od wyliczonych uwikłań, obecna jest inna, ważniejsza linia stwierdzeń: jałowe jest wyznaczanie progu nieliterackości, polskie piśmiennictwo średniowieczne nie poddaje się takim wyznacznikom, stanowi teren jednolity, niezróżnicowany i należy badaniem objąć cały ten teren, bo cóż by tu dało się (wolno było) pominąć? Nic nie odrzucać[56]. (A ubocznie wolno chyba wyrazić żal, że ani praca Pelca, ani wymienione prace Dziechcińskiej nie uwzględniają rozprawy Kleinera *Charakter i przedmiot badań literackich*, której świeżość i instruktywność nie zostały do dzisiaj naruszone nawet przez nieuchronną dezaktualizację jej tła filozoficznego.) Ale powtórzmy: nic nie odrzucać. Oby powiedzieli tak samo badacze pozostałych okresów literackich.

W 1932 roku, dokonując pierwszej swej próby legalnego i oficjalnego ustalenia przemilczanych dziedzin w obrębie literatury, przemilczanych gatunków literackich trzymanych za progiem teorii literackiej mimo legitymowania się przez nie realizacjami o randze arcydzieł, Skwarczyńska upomniała się m. in. o pamiętnik, obok dziennika, listu, maksymy, portretu[57]. W 1933 roku M. S. Popławski, dokonując literackiej analizy *Pamiętników* Cezara, rzucił je na tło typowo rzymskiego zjawiska oficjalnej, urzędowej samopochwały przybierającej formę memoriału lub oracji, i dał sporo uwag stanowiących charakterystykę pamiętnika w ogóle[58]. Obec-

---

rejestracją staropolskich literariów rękopiśmiennych z okresu baroku. Jw., 1969, z. 34.

[56] J. Pelc, *Tekst literacki w okresie staropolskim. Próba wstępna zarysu problematyki.* PH 1959, nr 3.

[57] S. Skwarczyńska, *O pojęcie literatury stosowanej.* W: *Szkice z zakresu teorii literatury.* Lwów 1932, s. 3—5.

[58] M. S. Popławski, *Literackie walory „Pamiętników" Cezara.* Lublin 1933.

nie zainteresowanie pamiętnikiem przybrało na sile. Ma wyraźnie niegenologiczny, historycznoliteracki charakter. Koncentruje się na pamiętnikarstwie staropolskim, które (stwierdza się to ponownie) leżało w zasadzie dotychczas poza kręgiem zainteresowań historyków literatury, pozostając terenem badań historyków, historyków kultury, historyków obyczaju itp. A przecież bywało ono ujściem dla weny literackiej, skoro nawet w trakcie realizacji zamierzeń czysto utylitarnych, np. sprawozdawczych, dochodziła do głosu tendencja do beletrystycznej deformacji i dramatycznego przedstawienia zdarzeń. Wskazuje się też na to, że wśród postulatów badawczych ostatniego czasu pamiętnikarstwa staropolskiego nie uwzględniono. Odnotowuje się postulaty badawcze w odniesieniu do tej bardzo żywotnej i oryginalnej dziedziny literatury staropolskiej, respektowanej dotychczas jedynie ze względu na walor dokumentalny, a eliminowanej z syntezy historycznoliterackiej [59].

Marian Kaczmarek jeszcze zajmuje się aspektem gatunkowym pamiętnika, skoro szuka sposobu odróżnienia go od piśmiennictwa dokumentalnego, skoro mówi o potrzebie kryteriów ustalających cechy pamiętnika i pozwalających na wyodrębnienie go i odróżnienie od kroniki, opisu podróży, listu (autor zdaje się przykładać duże znaczenie do momentów wyrazu osobistego przeżycia i do wyrazu osobowości pamiętnikarza) i wydziela trzy grupy: pamiętnik-kronika, pamiętnik-dziennik, pamiętnik-korespondencja, czyli gatunkowość pamiętnika upatruje i rozpatruje w ścisłej jego symbiozie z innymi gatunkami literackimi, jakimi są przecież: kronika, dziennik, list, i to byłoby jeszcze jednym potwierdzeniem znanej tezy antynormatywistycznej o nieistnieniu gatunków czystych [60]. Natomiast Jadwiga Rytel w artykule *Z zagadnień metodologicznych badań nad pamiętnikarstwem staropolskim* dokonuje krytyki nastawienia „gatunkocentrycznego'', genologicznego, zainicjowanego na gruncie polskiej nauki o literaturze przez Stefanię Skwarczyńską, wysuwając właściwie własny postulat metodologiczny i badawczy, powołujący się na badawcze propozycje angielskie. Podkreśla, że tendencja badawcza reprezentowana przez Skwarczyńską zmierza do wykazania swoistości istotnej pamiętnika należącego do obszaru literatury stosowanej, swoistości wyznaczanej odrębnością celu i zgodnością z tym celem, który z kolei wyznacza odrębny charakter piękna dla danego gatunku, odrębne możliwości estetycznego oddziaływania. Koncepcja literatury stosowanej i czystej, literatury zgodnej z celem praktycznym i literatury bezinteresownej w wyłączności este-

---

[59] Zz 184—185. — Ps 42. — Pelc, *Tekst literacki w okresie staropolskim*, s. 71—82.

[60] M. Kaczmarek: *Szkice z typologii pamiętnikarstwa staropolskiego w. XVI*. PP 1961; *Specyfika peregrynacji wśród form pamiętnikarskich XVI w*. W zbiorze: *Munera Litteraria. Księga pamiątkowa ku czci prof. Romana Pollaka*. Poznań 1962.

tycznego oddziaływania, koncepcja ta podkreśla raczej przedział niż jedność obu terenów literatury i interesuje się raczej analizą wrażeń estetycznych odbiorcy niż wkładem piśmiennictwa praktycznego w obiektywny rozwój literatury.

Rytel postuluje zniesienie przedziału między pamiętnikarstwem a resztą piśmiennictwa, upatruje niebezpieczeństwo w absolutyzacji pamiętnika jako gatunku, w sztucznym abstrahowaniu pamiętnikarstwa z literackiego kontekstu epoki, ponieważ niejednolitość gatunkowa pamiętnikarstwa (np. Pasek) i jego związki z innymi działami literatury nie pozwalają na osobne i monolityczne traktowanie go jako gatunku rządzonego celem praktycznym, skoro ważniejsze jest rozpatrzenie roli pamiętnikarstwa (podobnie jak kazań, kronik, pieśni religijnych) w wykształceniu i rozwijaniu techniki prozy narracyjnej, rozpatrzenie jego roli ogólnohistorycznoliterackiej. Wartości literackie pamiętnikarstwa realizują się wbrew bezpośrednim celom praktycznym, a przynajmniej niezależnie od nich. Potrzeba więc analizy przekrojowej zestawiającej niejednolite gatunkowo elementy prozy pamiętnikarskiej np. ze ściśle literackimi tekstami epickimi. W ramach jednego utworu zaciera się granica między diariuszem a pamiętnikiem, między pamiętnikiem osobistym a historycznym, między pamiętnikiem a biografią.

Pod adresem zreferowanej tu polemiki należy powiedzieć przede wszystkim, że jest to polemika z dawną, już nieaktualną, wersją poglądów Skwarczyńskiej, od dawna już nie podzielaną przez samą Skwarczyńską. Idzie tu o zagadnienie gatunków, ongi rzeczywiście rozpatrywane — pod wpływem Husserlowskiej koncepcji tworów idealnych — z nastawieniem na poszukiwanie istoty zjawiska bytującej w czystej postaci w każdym tworze oddzielnie. Polemika ta nie uwzględnia w dodatku zagadnienia fakultatywnej aspektowości badań. Skwarczyńską interesował w okresie wysuwania koncepcji literatury stosowanej:

1) problem rozszerzenia pola badań literackich (cel ten jest najwyraźniej osiągany w stopniowym i stałym rozwoju świadomości metodologicznej i ogólnoteoretycznej środowisk naukowych, dzieje się to m. in. dzięki impulsom, jakie stanowią inicjatywy teoretyczne Skwarczyńskiej, z których za najwybitniejszą i najdonioślejszą trzeba uznać ostatnią, tę wyrażoną we *Wstępu do nauki o literaturze* tomie 3);

2) aspekt genologiczny anektowanego obszaru (więc kryterium wyjściowym w ocenie tego aspektu nie może być sens historycznoliteracki, bo to już przecież i n n y aspekt badawczy, oczywiście równie uprawniony i równie potrzebny, ale czyż nie wiadomo, że rzeczywista zmiana aspektu badawczego powoduje rzeczywistą zmianę obrazu badanego obiektu?).

Dlatego element i akcent polemiczności wyraźnie odczuwalny w sło-

wach Rytlówny nie wydaje się uzasadniony i — jako polemika — skuteczny. Dodajmy, że polemiczne, antygenologiczne stanowisko nie pozwala autorce dopowiedzieć np., iż Popławski w swym historycznym studium o *Pamiętnikach* Cezara na tle urzędniczej produkcji literackiej dochodzi właśnie do genologicznego wniosku, dostrzegając w *Pamiętnikach* stworzoną przez Cezara, nie istniejącą dotychczas odmianę gatunkową: „komentarza" w funkcji pamiętnikarskiej. Ton rezerwy wobec zainteresowań genologicznych jest także wyraźny w omówieniu studium Lidii Łopatyńskiej, a służy po prostu manifestacji własnych predylekcji i niechęci badawczych autorki. Ton ten nie ma jednak wpływu na inny fakt: że cała praca Rytlówny gromadzi wiele wartościowego materiału również do genologicznej charakterystyki pamiętnikarstwa.

Zaatakowana też została z pozycji wiedzy o literaturze historiografia staropolska. I na tym odcinku usiłuje się przełamać tradycyjne opory i nowo wyłaniające się trudności badawcze. Rozpatruje się historiografię w aspekcie jej udziału w ogólnym rozwoju prozy XVI-wiecznej. W starej kronice odnajduje się plastykę opisu, wrażliwość liryczną, wtrącone drobne formy narracyjne, patos epicki, stylizację legendarną, retorykę fikcyjnych mów i listów, bo kształtowanie się świadomości historycznej rozpoczęło się w kredowym kole sztuki [61].

Zwrócono się także (i na tym przerwę już wskazywanie przykładów) ku tzw. literaturze mieszczańskiej (termin Brücknera), odkrytej przez miłośników dawnej kultury polskiej (K. W. Wóycicki, W. A. Maciejowski, J. I. Kraszewski), ocenionej z naukowego punktu widzenia przez Brücknera (por. np. jego rozprawę z 1900 r. *O najważniejszych postulatach historii literatury polskiej*), a zestawionej, skomentowanej i wydanej przez sumiennego zbieracza i edytora, Karola Badeckiego, w latach 1925—1950. Było to upomnienie się o tzw. literaturę trzeciorzędną, o komedie rybałtowskie, o druki straganowe, w których dochodziła do głosu ideologia najniższych sfer społecznych. Sytuacja społeczna autorów tej twórczości odciskała też swoje piętno na metodzie artystycznej utworów. Wiele wysiłku badawczego poświęcił tej dziedzinie Stanisław Grzeszczuk, rozpatrujący genealogię społeczną i literacką polskich sowizdrzałów, zagadnienia terminologiczne (określenie „literatura mieszczańska" uznaje za błędne) i metodologiczne związane z ich badaniem, nacechowanie tematyczne, ideologiczne, estetykę i etykę tego bloku piśmiennictwa [62].

---

[61] H. Dziechcińska, *Kształtowanie się elementów beletrystycznych wczesnej prozy pamiętnikarskiej*. W zbiorze: *Studia z dawnej literatury czeskiej, słowackiej i polskiej*.

[62] Zob. M. Piszczkowski, *Literatura staropolska jako twórczość warstwy posiadającej*. PL 1934, z. 1. — J. Lewański, rec.: J. Krzyżanowski, *Polska bajka ludowa w układzie systematycznym*. T. 1—2. Warszawa 1947. PL 1947, s. 315—

4

Chudopacholskie genezy i powinowactwa przenikające literaturę. Metodologiczny przymus interpretacyjnego odwoływania się do form prostych i gatunków „nienobilitowanych". List, reportaż, publicystyka. Inne przykłady.

Jest w pełni zrozumiałe i słuszne, że w wyniku powikłań i filiacji powstałych na tle procesów genezy literackiej i uzależnień formalnych wynikłych z sięgania po różne formy podawcze i z różnorodnych związków międzyrodzajowych — obraz literatury ukazuje się wielu jej badaczom jako rodzaj jedności i widzą możliwość jednolitej interpretacji fundamentalnej kosmosu literatury. Przy takim spojrzeniu nieuchronna jest wręcz koncepcja historii literatury jako historii dynamiki życia literackiego, koncepcja radykalnie procesualistyczna. Jednym z intrygujących i pociągających problemów jest, przy takiej właśnie koncepcji, problem chudopacholskich genez i powinowactw przenikających całą literaturę, fakt przekształceń i zależności między formami utylitarnymi i artystycznymi (Ps 28), fakt strukturalnej bliskości zjawiska „tkwiącego w życiu" i zjawiska literackiego, wymagającej uwzględnienia w historycznoliterackim rozszyfrowywaniu utworów.

Skwarczyńska nazywa ten problem problemem form podawczych, wśród których wyróżnia formy proste i skomplikowane. Problem ten, w takim ujęciu, wydaje się po prostu jednym więcej świadectwem luźnego, fakultatywnego stosunku między formami rodzajowymi a formami gatunkowymi, ponieważ jako przykłady form podawczych wyliczane są formy gatunkowe i zaznacza się przy tym, że rygory formalne dyktowane przez formę podawczą utwór musi przyjąć integralnie, bez względu na swoją funkcję (a więc i bez względu na swą formę, której wyznacznikiem jest funkcja) rodzajową; z tym tylko, że z natury rzeczy inne czynniki formy podawczej wyeksponuje każdy z rodzajów [63]. Skomplikowana forma podawcza może kształtować albo cały utwór, albo jego fragmenty, ale zawsze decyduje o budowie objętych nią treści i jest morfologicznym wykładnikiem wyspecjalizowanej funkcji społecznego przekazu treści za pośrednictwem słowa (W I 318—319, 386—387, 392).

Pytanie o genezę jest procedurą śledzenia zjawisk wstecz, a obserwo-

---

316. — J. K r z y ż a n o w s k i, *Historia literatury polskiej od średniowiecza do XIX wieku.* Warszawa 1953, s. 308—314, 333—339. — Sumą dotychczasowych badań S. G r z e s z c z u k a nad problemami literatury sowizdrzalskiej jest jego książka *Błazeńskie zwierciadło* (Kraków 1970).

[63] Autorka pisze nawet, że inne czynniki danej formy podawczej rozwinie e p i k a, inne l i r y k a, inne p o l e m i k a, i ewokuje tym samym nie istniejący w jej własnych systematykach rodzaj literacki polemiki. Zob. W I, 387.

wanie zmian w kierunku biegu historii jest śledzeniem wyłaniania się zjawiska. I tak „przykład" (*exemplum*) z ilustracji wywodów teoretycznych czy zasad katechizmowych usamodzielnił się w odrębny gatunek literacki (odmiana powiastki) uwalniający się stopniowo od szablonu tradycyjnego i od dominacji elementu moralizatorskiego. Przykładem i etapem w usamodzielnianiu się są *Gesta Romanorum* czy też Marcina Polaka (Marcina z Opawy) *Promptuarium exemplorum* (Rp 97, 100). Na zjawisko usamodzielniania się artystycznego wypowiedzi początkowo istniejących w formach i funkcjach użytkowych zwrócił uwagę Czesław Hernas, rozpatrzywszy związki tzw. hejnału z folklorem stróżowskim i strażniczym, który hejnałowi dał wzór formalny i inwencję poetycką [64]. W tej sytuacji podłoże macierzyste, z którego się wyłania dana forma gatunkowa, musi wejść (jest to przymus metodologiczny) organicznie w sferę badań nad tą formą gatunkową.

Podobnie np. staropolskie parodie prasy zrozumiałe są tylko w bezpośrednim (cecha konieczna wszelkiej zrozumiałej parodii) odniesieniu do zasad, form, schematów i zwyczajów ówczesnego nowiniarstwa, które także musi się stać materialnym przedmiotem badań. Podobnie pewne formy poezji politycznej czytelne są w pełni dopiero na tle właściwych tekstów religijnych [65]. Podobnie — dla pełnego odczucia klimatu utworów w rodzaju *Argenidy* czy nawet asteizmu Krasickiego *Do króla* trzeba przebrnięcia przez gęstwę produkcji panegirycznej odnośnego okresu. Podobnie — dopiero na tle zebranych w połowie XIX w. przez Karola Estreichera ludowych tekstów jasełkowych można kompetentnie analizować specyficznie polski gatunek szopki literackiej, szopki satyrycznej, szopki patriotycznej. A także — jak wskazuje Pigoń — z prymitywów twórczości ludowej, z jasełek, dostała się do *Wesela* melodyjna skoczność dialogów i szybka migotliwość scen, niby to nie powiązanych z sobą, a tak świetnie oddających irracjonalny, wartki nurt życia [66]. Podobnie —

[64] Cz. Hernas: *Le „hejnał", chant matinal polonais.* „Zagadnienia Rodzajów Literackich" 1961, z. 1 (zob. też dyskusję: S. Skwarczyńska, *O hejnale w związku z „Weselem" Wyspiańskiego.* Jw. — Cz. Hernas, *Wyjaśnienie.* Jw.); *Hejnały polskie.* Warszawa 1961. — Ps 28.

[65] L. Stankiewicz, *Staropolskie parodie prasy.* „Acta Universitas Wratislaviensis" nr 30, Prace Literackie t. 6 (1964). — J. Nowak-Dłużewski, *Religijne formy staropolskiej poezji politycznej.* PL 1938, z. 1 (przedruk w: *Z historii polskiej literatury i kultury.* Warszawa 1967).

[66] W III, 227, 245, 247. — H. Bohdanowicz, *Krakowskie szopki.* TP 1966, nr 3. — M. Bokszczanin, *Kantyczka Chybińskiego. Z tradycji biblijnych i literackich kolędy barokowej.* W zbiorze: *Literatura. Komparystyka. Folklor. Księga poświęcona Julianowi Krzyżanowskiemu.* Warszawa 1968. — J. Dürr-Durski: *Jak powstała polska szopka betlejemska?* W zbiorze: jw.; *Krakowiaki — śpiewki na księży — szopkowe pieśni nowiniarskie.* PP 1969. — L. Tatarowski, *Problematyka stylizacji ludowej w „Betlejem polskim" Rydla.* „Acta Universitatis Wrati-

żebyż już sięgnąć daleko! — i Dante z wątku o cechach literatury odpustowej wysnuł dzieło wysokiego artyzmu, poezji uczonej [67].

Innym swoiście polskim gatunkiem literackim jest gawęda, polska gawęda szlachecka, i da się spojrzeć jako na odmiany gawędy na inne formy gatunkowe (pamiętnik, list), a także — na pewnego typu utwory literackie (*Król-Duch*, *Pan Balcer*) [68]. Bardzo ekspansywną formą podawczą okazuje się gatunek literacki listu, który należy do życia, a wdziera się do literatury, wchodzi w związki strukturalne z wszelkimi formami rodzajowymi, tworzy własne struktury złożone (korespondencja). Z niego genetycznie wywodzi się list wierszem, list poetycki (*épitre*), zrozumiały dopiero w tej genetycznej relacji, której nie przecina zresztą żadna wyraźna granica. W pewnych epokach list przekraczał ograniczenia funkcji dokumentalno-prywatnej i odgrywał dużą rolę jako osobny gatunek twórczości literackiej (epistolografia renesansowa np.) albo niezależnie od adresu prywatnego przeznaczony był wprawdzie nie do druku, ale jednak dla najbliższego otoczenia adresata, szerokiego koła jego znajomych i przyjaciół (list w starożytności, list czasów sentymentalizmu) i, nie pamiętając o tym, źle odczytamy np. listy Słowackiego do matki czy bogaty dorobek epistolograficzny Krasińskiego [69]. Na tle tej tradycji piśmienniczej i w oparciu o sztampowe schematy listownika zrodziła się maniera pisania powieści w listach, a Richardsona *Charles Grandison* i *Clarissa Harlove* były *de facto* pomyślane jako listowniki.

Ganszyniec, który jako historyk stoi na stanowisku deterioryzacji (psucia się) gatunków, jest zdania, że u kolebki listu miłosnego stoi *epideixis* Gorgiaszowa, więc w najwyższym stopniu napuszona retoryka, a dopiero rozwój stopniowy wyeliminował znamiona retoryczności i zbliżył tę formę do naturalności listu powszedniego. Jest też zdania, że list nowoczesny nie wyrósł z listownika (tzw. sekretarza) starożytnego, odkrytego dopiero w XV w. przez humanistów, lecz z formularzy średniowiecznych, na które się złożyły oryginalne akta kancelaryjne z opuszczonymi lub zmienionymi nazwiskami potraktowane jako zbiory formuł, a także autentyczne listy prywatne, również traktowane jako wzory literackości epistolograficznej. W każdym razie studia nad epistolografią prowadzą badacza l i t e r a t u r y głęboko w pokłady piśmiennictwa leżą-

---

slaviensis", Prace Literackie t. 11/12 (1970). — G. S i n k o, *Konfrontacje: adwent i dobra nowina*. „Dialog" 1969, nr 5. — P i g o ń, *Z epoki Mickiewicza*, s. 495.

[67] Zob. M. B r a h m e r, wstęp do: D a n t e A l i g h i e r i, *Boska komedia*. Warszawa 1965, s. 9—10.

[68] W III, 212, 218, 227, 242—243, 345.

[69] S. S k w a r c z y ń s k a, *Teoria listu*. Lwów 1937, s. 1, 323. — Gr 10, 76, 86, 99. — W I, 387—389. — K. G ó r s k i, *Sztuka edytorska. Zarys teorii*. Warszawa 1956, s. 111. — J. H u i z i n g a, *Erazm*. Warszawa 1964, s. 137—138.

cego zupełnie poza kręgiem wyznaczonym przez konwencję estetyzującej literackości [70].

Romans średniowieczny przenika się nierozdzielnie z innymi, spokrewnionymi z nim gatunkami literackimi: traktatem moralistycznym, dziełem hagiograficznym, legendą, poematem dydaktycznym i epickim. Stan taki mamy i dzisiaj, gdyż nadal w prozę fabularną przenikają gatunki prozy w zasadzie niefabularne: moralia, pamiętniki, listy, reportaże, eseje itp., włączone na zasadzie form podawczych, form niesamodzielnych, literatury skonstruowanej [71]. Skwarczyńska pisze o *Idach marcowych* Thorntona Wildera, że występują w nich *al pari* list, dziennik, rozporządzenie, liryk, wierszowany pamflet *etc.*, podporządkowane strukturze powieści pozbawionej pozornie narracji odautorskiej, i określa to jako odmianę strukturowej wielorodzajowości wchłaniającej gatunki o zapleczu różnych rodzajów (W III, 179).

Opowiadanie i relacja, pojęte jako formy proste, zdają się mieć u podstaw jeszcze prostszą formę informacji, która wraz z nimi leży — z kolei — u podstaw tak zewnętrznie niepodobnych do siebie gatunków, jak protokół i powieść czy opowiadanie, jak kronika czy zapis, jak reportaż. A np. reportaż wyrosły z relacji podróżniczej i opowieści sam wymaga zbadania uprzedniego, zanim podejmiemy próbę charakterystyki współczesnej powieści, wprawdzie głównie tej reportażowej, ale nie tylko, gdyż można ogólnie stwierdzić znaczny wpływ reportażu prasowego i stylu notatek dziennikarskich na pewien typ współczesnej prozy beletrystycznej. Można nawet mówić o typie obrazowania reportażowego, w którym dominuje nastawienie narratora na fakt, na zdarzenie i na selekcję pewnych tylko elementów opisywanej rzeczywistości, co prowadzi do wyostrzenia postawy narracyjnej i jej stylistycznego wyrazu (zresztą przy dwojakim rozumieniu autentyzmu: jako faktyczności i jako kategorii morfologicznej) [72].

---

[70] R. Ganszyniec, *Polonolatina. XII. Analekta do „Listów miłosnych"*. PL 1928.

[71] Rp 251, 254. — Markiewicz, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, s. 56. — A. Cieński, *Książki i literatura w „Mikołaja Doświadczyńskiego przypadkach"*. „Acta Universitatis Wratislaviensis", Prace Literackie t. 6.

[72] W I, 73, 317—319, 350—352, 387. — W III, 297. — Zz 195—196. — Cz. Niedzielski, *O teoretycznoliterackich tradycjach prozy dokumentarnej.* (*Podróż — powieść — reportaż*). Toruń 1968. — Równoległe i niezależne próby opisu i charakterystyki reportażu podjęli: B. Daleszak, *An Attempted Theory of the Reportage*. „Zagadnienia Rodzajów Literackich" 1965, z. 1. — J. Maziarski, *Anatomia reportażu*. Kraków 1966. — Znamienne są też opracowania w rodzaju studium B. Farona *O twórczości reportażowej Zbigniewa Uniłowskiego* (RL 1966, z. 5). — Pionierską inicjatywą w tej dziedzinie była praca K. Troczyńskiego *Estetyka literackiego reportażu* („Pion" 1934, nr 20).

Reportażowość może być zasadniczą jakością gatunkową utworu, może być współwyznacznikiem gatunkowości utworu, może być modulacją innej formy gatunkowej i dlatego w ramach kategorii reportażu daje się rozpatrywać i *Byliśmy w Oświęcimiu* Borowskiego, Siedleckiego i Olszewskiego (są tu elementy kroniki), i *Reportaż spod szubienicy* Fuczika (są tu elementy pamiętnika bilansującego życiowe doświadczenie), i twórczość pisarską Jerzego Lovella, i *Ziemię obiecaną* Reymonta, Sienkiewiczowskie *Przez stepy*, i porewolucyjną rosyjską literaturę faktu, i *Spiżową bramę* Brezy. Zjawiska te i takie usiłują objąć terminy wyznaczające podział wewnętrzny gatunku powieściowego: „powieść reportażowa", „powieść faktograficzna", „powieść publicystyczna", oraz terminy ogólniejsze: „literatura faktu", „literatura dokumentu", „literatura pogranicza", a nawet „literatura magnetofonowa" (jak określono książkę Oscara Lewisa *Dzieci Sancheza*). Równoległy rząd terminologiczny to: „teatr faktu", „komedia reportażowa", „dramat reportażowo-publicystyczny", „dramat faktu". Reportaż, podobnie jak fotografia, w momencie swego powstania, tj. nim mu przyznano rangę sztuki, uchodził tylko za nową technikę utrwalania podobizny rzeczywistości [73].

Omawiając problem reportażu, nie udało się uniknąć słowa „publicystyka", bo też jest ona z reportażem blisko spokrewniona (stanowi właściwie dlań najbliższą kategorię nadrzędną) i oddziaływanie jej na gatunki literackie beletrystyczne wymaga analogicznej charakterystyki, jak ta dotycząca reportażu i reportażowości. Publicystyka dopuszcza daleko idące zróżnicowania objętościowe i zróżnicowania stopnia literackiej złożoności realizującego ją utworu, ale także: publicystyczność może być nacechowaniem warstwy treściowej lub warstwy stylistycznej utworu realizującego inny gatunek jako swą podstawową formę gatunkową. Ilia Erenburg oświadczał:

> Poczynając od lat dwudziestych krytycy zarzucali mi, że moje powieści przesiąknięte są publicystyką. Krytycy mnie nie przekonali: szukałem nowej formy powieści — nie potrafiłem oddzielić losu ludzkiego od wydarzeń, któ-

---

[73] Przykładowo tylko: M. R. Mayenowa, *Poetyka opisowa.* Warszawa 1949, rozdz. 3, cz. 4 (rodzaje epickie). — W III, 278, 345, 403. — K. Wyka, *O nową drogę do Sienkiewicza.* „Miesięcznik Literacki" 1967, nr 1. — J. Łukasiewicz, *Boże latko.* (*Po 40 rocznicy śmierci Reymonta*). TP 1966, nr 7. — K. Goldbergowa, *Nowości literatury faktów.* „Życie Literackie" 1966, nr 29. — S. Pollak, *Od literatury faktu do epopei współczesności.* „Polityka" 1965, nr 44. — A. Will, *Niemiecka powieść reportażowa lat 1918—1923 w walce o pokój.* „Zeszyty Naukowe UŁ", Nauki Humanistyczno-Społeczne. Seria 1, z. 41 (1965). — S. Kuszewski, *Problem dramaturgii telewizyjnej.* „Miesięcznik Literacki" 1967, nr 6. — J. Koenig: *Polityka — dokument — literatura.* Jw., nr 1; *Jeszcze raz teatr polityczny.* „Współczesność" 1967, nr 16. — J. Kłossowicz, *Western — reportaż — metafora.* „Polityka" 1966, nr 9.

rymi tchnął efemeryczny arkusz gazety. Nie wzywałem nigdy innych, aby szli za moim przykładem [...]. Ja należę do tych autorów, którzy związani są ściśle z tym, co niekiedy nazywamy ze złością „najświeższą sensacją", a co po upływie dziesięciu lat okazuje się rozdziałem historii [74].

W celu rozpatrzenia innych aspektów powieści dokumentalnej, beletryzacji dokumentu itp., trzeba dojrzeć także — oprócz związków powieści z publicystyką (np. jej obecność w powieściach Żeromskiego, Bandrowskiego itd.) — związki powieści historycznej z historiografią, paralelizm rozwoju myśli historycznej i powieści historycznej oraz ich wzajemne oddziaływanie. Trzeba spojrzeć na relacje między produkcją powieściową a produkcją pamiętnikarską, biografistyczną i autobiografistyczną, zarówno z punktu widzenia inspiracji tematycznej jak i inspiracji formalnej (problem form podawczych, np. konwencja pamiętnika w powieści). Przez związki z kronikarstwem wyjaśnia się gatunek dramatyczny *chronicle play* zarówno w swej strukturze jak i w wątkach treściowych [75].

Odesłania do założeń strukturalnych powieści kryminalnej wymaga badanie twórczości Dostojewskiego i Chestertona, utworów Edgara Allana Poe i *Tajnego agenta* Conrada. W tym też miejscu przypomnieć trzeba wskazówkę Zygmunta Łempickiego, że należy śledzić tzw. powieść zeszytową, by móc następnie stwierdzić wprowadzanie jej wątków w „lepsze sfery" literatury. Albo też — dodajmy — żerowanie na wątkach literatury wysokiej klasy. Wyraźnie nie daje się ominąć i w analizach, i w ujęciach teoretycznych zjawiska literatury „niskiej", popularnej, masowej [76].

---

[74] I. Erenburg, *Dzień wtóry. Lata, ludzie, życie*. „Polityka" 1965, nr 42. — Odnośnie do zagadnienia publicystyki i publicystyczności odnotujmy: M. Szulczewski: *Publicystyka*. Warszawa 1961 (skrypt UW); *Publicystyka i współczesność. Szkice teoretyczne*. Warszawa 1969 (pozycja dojrzalsza i gruntowniejsza). — E. Kotarski, *O swoistości staropolskiego dzieła publicystycznego*. „Gdańskie Zeszyty Humanistyczne", Prace Historycznoliterackie nr 1 (1965). — E. Balcerzan, *Gatunki i zbrodnie*. „Nurt" 1969, nr 5. — Inny typ analizy tegoż materiału reprezentuje studium S. Skorupki *O języku pism publicystycznych Jędrzeja Śniadeckiego* („Archiwum Historii Medycyny" t. 32, z. 1).

[75] Rytel, *„Pamiętniki" Paska na tle pamiętnikarstwa staropolskiego*, s. 15, 17, 32, 42, 190. — Ps 91, 96. — W I, 387, 390, 391. — W III, 352. — Odnotujmy także przykładowo: W. Danek, *O małżeństwie powieści z historią*. RL 1964, z. 1. — T. Bujnicki, *Struktura artystyczna „Trylogii" a pamiętniki polskie XVII wieku*. PL 1966, z. 3. — M. Czarnecka, *Wtórna recepcja form pamiętnikarskich*. „Litteraria" t. 1 (1969).

[76] W. Ostrowski, *„Tajny agent" J. Conrada jako powieść kryminalna*. PP 1964. — J. Dobraczyński, *Wielkość i świętość. Eseje*. Warszawa 1965, s. 65. — Z. Łempicki, *Osnowa, wątek, motyw*. PL 1925/26, s. 16—29. — T. Walas, *Bez szlachectwa. (O międzywojennej powieści popularnej)*. „Życie Literackie" 1969, nr 30. — J. Cieślikowski, *Powiastka dydaktyczna — biedermeierowski utwór dla*

Odesłania do poetyki epitafium wymaga odczytanie bardzo popularnego od czasów staropolskich gatunku zwanego nagrobkiem. Odesłania do poetyki protokołu (o czym już wspominałem szerzej) wymaga odczytanie waloru literackiego *Pamiętników* Cezara. Pniem gatunkowym wielu bardzo form literackich jest rozmowa. Z myślowego chwytu o efekcie retorycznym krystalizują się w formę zdaniową aforyzm, maksyma, przysłowie. Liryka wchodzi w związki z wymową, śpiewem, listem, bezpośrednią rozmową czy wypowiedzią [77].

Trzeba sobie uświadomić — poddając interpretacji znaną formułę Jakobsona — że nawet głoszenie teorii zorganizowanej przemocy i gwałtu formy poetyckiej nad językiem potocznym *eo ipso* wszelką wypowiedź potoczną włącza w obręb badań literackich.

---

dzieci. RL 1969, z. 3. — J. Trzynadlowski, *Literatura i kultura masowa a problematyka schematu aktywnego i pasywnego*. „Litteraria" t. 1.

[77] Gr 15. — Cieński, *op. cit.*, s. 90—92, 101—104. — Cz. Zgorzelski, *Historycznoliterackie perspektywy genologii w badaniach nad liryką*. PL 1965, z. 2. — J. Krzyżanowski, *Dzieje przysłowia polskiego w toku 5 wieków. Wstęp do nowego Adalberga*. „Kultura i Społeczeństwo" 1970, nr 1.

Uzupełnienie przypisu 4: N. Hartmann dopuszcza możliwość, że wiedza o wartościach zmienia w dziejach swój zakres, tj. że znamy wartości nie znane dawniej, ale też — zagubiliśmy pewne wartości dawniej respektowane (zob. P. Graff, *O procesie wartościowania i wartościach estetycznych*. Warszawa 1970, s. 18, 107). Podobnie Graff (s. 42) uważa za możliwe, że ewolucja kultury może m. in. polegać na utracie dawnej zdolności do wyróżniania pewnych zjawisk. Przyjmuje możliwość głuchnięcia ewoluującej i w zasadzie wzbogacającej się kultury na dawniej słyszalne dla niej zjawiska i walory.

Pamiętnik Literacki LXII, 1971, z. 2

MARIA KARPLUKÓWNA

„LINGUA” ERAZMA Z ROTTERDAMU W POLSKIM PRZEKŁADZIE Z ROKU 1542
Część II *

Dialektyczne cechy języka przekładu

Po omówieniu stosunku przekładu do oryginału zajmijmy się zbadaniem polszczyzny tłumaczenia pod względem jej regionalnej przynależności. Jeśli potrafimy znaleźć i zlokalizować dialektyczne cechy zabytku, będziemy mogli wysunąć hipotezę o pochodzeniu tłumacza, a w ten sposób przekazać badaczom dziejów reformacji w Polsce niejaką sugestię co do jego osoby.

Dzięki dotychczasowym pracom z dziedziny dialektologii historycznej znane są podstawowe cechy fonetyczne staropolskich zabytków wielko- i małopolskich, mazowieckich, pogranicznych sieradzkich, w słabszym stopniu śląskich [1]. Lokalizacja dzieła, prostsza w odniesieniu do rękopisu, staje się skomplikowana, kiedy przedmiotem analizy jest starodruk. Na język autora nakładały się bowiem cechy wymowy zespołu drukarskiego, o którym z zasady nic nie wiadomo. Kto pracował w r. 1542 w krakowskiej oficynie Hieronima Wietora, kto był zecerem i korektorem? Pytanie to przy obecnym stanie wiedzy pozostaje bez odpowiedzi.

Najsłuszniejsze metodycznie jest skonfrontowanie spotkanych w badanym starodruku regionalnych cech językowych z wydanymi współcześnie w tej samej drukarni dziełami innych autorów. Wprowadzone przez zespół drukarski właściwości językowe powinny ujednolicać druki między sobą, przeciwnie niż właściwości autorskie, które — w wypadku autorów pochodzących z różnych dzielnic — powinny je różnić.

---

* Część I została opublikowana w „Pamiętniku Literackim” 1971, z. 1.

[1] Zob. prace zebrane w tomie *Pochodzenie polskiego języka literackiego*. Wrocław 1956. Dla obchodzącego nas okresu szczególnie przydatna jest książka M. Bargieł *Cechy dialektyczne polskich zabytków rękopiśmiennych pierwszej połowy XVI wieku*. Wrocław 1969.

Na takim założeniu moglibyśmy się śmiało oprzeć, gdybyśmy znali autora przekładu i gdyby wydawane współcześnie u Wietora książki nosiły nazwiska ich twórców. A tak niestety nie jest. Mimo to jednak nie ma innej drogi dla poszukiwania warstwy autorskiej i wydawniczej. Toteż poddałam analizie trzy druki Wietora: z r. 1541 — *Eklezjastykus*, z 1542 — *Księgi, które zową „Język"*, z 1543 — *Wyłożenie* [2]. Znany jest tylko tłumacz *Eklezjastyka* — Piotr z Poznania. Wprawdzie nie uwidoczniony na karcie tytułowej, pisze o sobie w dedykacji Janowi Lubomelskiemu, datowanej z r. 1535: „Uczyniłem na żądanie Waszej Miłości, iżem przełożył z łacińskiego na polskie [...] *Ecclesiasticum*" A2. O tłumaczu *Wyłożenia* nic nie wiemy, domyślać się można, że był ortodoksyjnym katolikiem, nie sympatyzującym z reformacją, gdyż w przekładzie brak jakichkolwiek protestanckich aluzji, chociażby przez translatora dodanych. Ta postawa różni go od tłumacza *Języka*.

Dla ustalenia ingerencji drukarni zestawiłam wspólne cechy wymienionych trzech druków. Od razu zaznaczam, że znalazły się i różniące; gdyby były tylko wspólne, można by wnioskować, że tłumaczem wszystkich dzieł był Piotr Poznańczyk, albo że w oficynie Wietora przeprowadzano ścisłą adiustację tekstu.

Jedną z cech najliczniej reprezentowanych w zabytkach jest wymowa *mię*, *cię*, *się* // *mie*, *cie*, *sie* przy czasownikach. Z badań Marii Bargieł wiadomo, że rękopisy pierwszej połowy XVI w. przedstawiały się pod tym względem następująco: na Mazowszu na ogół konsekwentnie *mię*, *cię*, *się*, w Sieradzkiem zdecydowana przewaga *mie*, *cie*, *sie*, w Wielkopolsce w zasadzie *mię*, *cię*, *się*, chociaż w niektórych zabytkach $^1/_4$ stanowią formy beznosówkowe, w zabytkach małopolskich prawie wyłącznie *mie*, *cie*, *sie* w pozycji przy czasownikach (i po przyimkach), jedynie *Kazania augustiańskie* mają formy z nosowością [3].

Analiza wymienionych druków Wietora poucza, że nie można form zaimkowych *mię*, *cię*, *się* w pozycji przy czasownikach ujmować łącznie.

---

[2] *Księgi Jezusa, syna Syrachowego, „Eklesiastykus" rzeczone*. Wybijano w Krakowie przez Jeronima Wietora, Lata Bożego MDXLI. Bibl. Czartoryskich, sygn. 1126/I [= Ekl]. — *Księgi, które zową „Język", z łacińskiego na polski wyłożony*. W Krakowie, u Hieronima Wietora, 1542. Jw., sygn. 987/I [= Jęz]. — *„Pańskiej modlitwy" krześcijańskie [...] wyłożenie, z łacińskiego na polski język przetłumaczone*. Prasowano w Krakowie przez Hieronima Wietora, lata 1543. Jw., sygn. 1004/I [= Wył]. Poza tym przyjęto skróty dla pozycji: *Ewangelia Nikodema* (rękopis W a w r z y ń c a z Ł a s k a, z r. 1544). W: *„Sprawa chędoga o męce Pana Chrystusowej" i „Ewangelia Nikodema"*. Z rękopisu wydał S. V r t e l - W i e r c z y ń s k i. Poznań 1933 [= EwNik]. — *Słownik polszczyzny XVI wieku* (i materiały do tegoż *Słownika*) [= SłXVI]. Inne skróty jak w SłXVI.

[3] Zob. B a r g i e ł, *op. cit.*, s. 73—75.

Oto dowody: w Ekl, Jęz i Wył — z reguły *sie*[4]. Jednocześnie z nosówką *mię* — w Ekl i Jęz bezwyjątkowo, w Wył obocznie z *mie*; *cię* — z reguły w Ekl i Jęz[5], w Wył w mniejszości wobec *cie*. Wspólną więc cechą tych druków jest *sie* przy czasownikach.

Drugą wspólną cechą omawianych druków Wietora jest *-rz-*, a nie *-r-*, w kontynuantach dawnych grup **sŕ *źŕ *żr*[6]. W Jęz nie zauważyłam odstępstwa od typu *śrzedni*, *śrzebrny*, *przejrzał*, *żrzeć* 'pożerać', poza wyrażeniem przyimkowym *na wzraz* 'na kształt'[7]. W Ekl również panuje typ *w pośrzodku*, *źrzebię*, *źrzenica*, ale od wyrazu *srebro* zdarzają się formy *srzebro* I4v, Nv // *srebro* A7, C4v, *śrebra* B8. Także w Wył — zasadniczo typ *w pośrzodku, nie zaźrzeli;* znalazłam jednak formy oboczne: *środ biała dnia* G8[8], *na wzraz* H5v.

Dalszą wspólną cechą jest typ *będziem, możem* w 1 os. l. mn. we wszystkich trzech drukach obocznie występujący z *będziemy, możemy*.

Także w 1 os. l. mn., w koniugacji *-ę, -isz*, omawiane druki mają formy typu *czyniemy*, *nosiemy*, *widziemy*, używane obocznie z *czynimy*, *nosimy*, *widzimy*.

Na tych cechach: *sie*, *śrz*//*śr*; *będziem*//*będziemy*; *widziemy*//*widzimy* — zmuszona jestem poprzestać. Krakowska drukarnia Wietora nie narzuciła w sposób bezwyjątkowy małopolskich cech[9]: -*'ow*- zamiast -*'ew*- po spółgłoskach miękkich ani typu *ludziom* w celowniku i *w uczynkoch* w miejscowniku l. mn. Z rozmieszczenia *'ow*//*'ew*, *-om*//*-em* oraz *-och*// *-ech* (*-ach*) wynikają znamienne różnice: w Ekl występują obocznie *'ow*//*'ew*, np. *bogaczowi*//*lekarzewi*, a także *-om*//*-em*, więc *nieprzyjacielom*//*ludziem*, ale brak zupełnie *-och*; w Jęz spotykamy wszystkie trzy

---

[4] Wyjątki: aby [...] *nie potknął się* Ekl I4v; sam *się obmówił* Jęz G3v, *prząc się* S8v.

[5] Wyjątki: *przeklinającego cie* Ekl B3, *zgładzi cie* B6, *będę cie* [...] *chwalił* Q; *chowają cie* Jęz Lv, *słuchając cie* P8v.

[6] Co do dialektycznego ich zróżnicowania zob. W. Śmiech, *Rozwój historyczny polskich grup spółgłoskowych „*sŕ", „*źŕ", „*żŕ"*. Łódź 1953. — Bargieł, *op. cit.*, s. 95—100.

[7] W formie *wzrzaz* występuje on m. in. u Jana Cervusa z Tucholi (1533). Szczegóły w mojej książce *Regionalizmy w języku Jana Cervusa z Tucholi* (w druku).

[8] Nadzwyczaj rzadka archaiczna konstrukcja; jedyny raz: *śrzod biała dnia* GlabGad (zob. SłXVI, t. 2, s. 104, *s. v.* „Biały").

[9] Wyliczono je i omówiono w tomie *Pochodzenie polskiego języka literackiego*. Dalsze spostrzeżenia podaje Bargieł (*op. cit.*, s. 13—23 ⟨*'ow*//*'ew*⟩, 100—101 ⟨*-och*⟩). Północnopolską formą czasownika *ludziem* zajął się, przy okazji omawiania miejscownika *ludziech*, H. Gaertner (*Najdawniejsze staropolskie formy miejscownika l. mn. rzeczowników męskich i nijakich*. W zbiorze: *Symbolae grammaticae in honorem Ioannis Rozwadowski*. T. 2. Kraków 1928, s. 323). Dokładnych ilości zapisów -*'em* w zabytkach rękopiśmiennych pierwszej połowy XVI w. dostarcza Bargieł (*op. cit.*, s. 146, 148—149, 151).

możliwości: *zwyczajowi//zwyczajewi, ludziom//ludziem* oraz *w krajoch// w ludziech, w uczynkoch // w uczynkach*; w Wył tylko *'ow, ludziom, krolom,* a obocznie *w ludzioch//w ludziech.* Zarysowuje się zatem różnica dialektyczna: zupełny brak małopolskiego *-och* w Ekl i zupełny brak północnopolskich *-'ew* i *-'em* w Wył. A oto dalsze różnice *Eklezjastyka* w stosunku do *Języka* i *Wyłożenia*:

Ze słowotwórstwa tylko Ekl zawiera dwa przykłady północnopolskiego [10] przyrostka *-ysz(cz)ek*: *kamyszek* Fv i *kamyszczek* K4v. Z deklinacji jedynie w Ekl występuje w odmianie złożonej przymiotników i zaimków końcówka *-ech* [11] w dopełniaczu i miejscowniku l. mn.: od *złośliwech* G3, *wszytkiech* (dopełniacz) L5, *w tych wszytkiech* E6, obocznie z ogólnopolską końcówką *-ich,* np. *od ubogich* G3. Z koniugacji w Ekl pozostała nieściągnięta forma *bojał sie* [12]: we wszytkich rzeczach *sie będzie bojał* F3, *nie będzie sie bojał* K5v, L2, *nie bojał sie* P3 // *bać sie* F5. Wreszcie tylko Ekl zawiera formę *bierzą* I5 zamiast *biorą* [13].

Z kolei ujmując łącznie *Eklezjastyka* i *Wyłożenie* możemy podać kilka cech gramatycznych nie spotykanych w *Języku.*

Z fonetyki *gł, gl* $\leqq$ *dł, dl* [14]: *mgły* Ekl I8, *mglejszy* H3; *mgłość* Wył E5, *mgłości* E7; w obu drukach obocznie z *dł.* Ze słowotwórstwa: przedrostek *nåj-* jako formant superlatywu [15]; stosunkowo częsty w Wył: *naj-*

---

[10] Zob. M. Karplukówna, *Ze słowotwórstwa rzeczowników polskich. Przyrostki „-yszek", „-yszka", „-yszko".* W zbiorze: *Symbolae philologicae in honorem Vitoldi Taszycki.* Wrocław 1968.

[11] J. Łoś (*Gramatyka polska.* Cz. 3: *Odmiennia* ⟨*fleksja*⟩ *historyczna.* Lwów 1927, s. 215) przytacza jedyny przykład: *na świeżech koniech* u Wielkopolanina S. Koszutskiego (1558); z rękopiśmiennego *Żywotu św. Eufraksji* (1524) podano: *w dobrech uczynkach, młodech, s niech* (zob. Bargieł, *op. cit.*, s. 170. — Z. Klemensiewicz, T. Lehr-Spławiński, S. Urbańczyk, *Gramatyka historyczna języka polskiego.* Wyd. 2. Warszawa 1964, s. 335). Końcówka *-éch* lub *-ech* w dopełniaczu i miejscowniku l. mn. znana jest w dzisiejszych gwarach północno-wschodniej Wielkopolski, na Krajnie, Kociewiu, Warmii, Mazowszu i w Lubelskiem (zob. S. Urbańczyk, *Zarys dialektologii polskiej.* Wyd. 2. Warszawa 1962, s. 47).

[12] Jest to cecha północnopolska (zob. I. Winklerówna, *Ściągnięte i nieściągnięte formy słów „stać" i „bać się".* „Język Polski" 1951, z. 1).

[13] Typ *bierzę* właściwy był w XV—XVI w. Wielkopolsce, Kujawom i Mazowszu (zob. T. Brajerski, *Staropolskie „bierzę" i dzisiejsze „bierę" ‘biorę’.* „Poradnik Językowy" 1956, z. 1, s. 32).

[14] O szerokim zasięgu tego zjawiska w staropolszczyźnie traktuje W. Taszycki (*O gwarowych formach „mgleć", „mgły", „moglić sie", „moglitwa" itp.* „Studia z Filologii Polskiej i Słowiańskiej" 2 ⟨1957⟩).

[15] Nie zbadano jeszcze jego zasięgu w XVI wieku. Dla okresu wcześniejszego i dzisiejszych gwar ludowych zob. M. Jędrzejewska i Z. Stieber, *Przedrostki stopnia najwyższego „na-" i „naj-" w dawnej polszczyźnie i dzisiejszych gwarach.* „Język Polski" 1951, z. 4. — S. Urbańczyk, *O staropolskim przedrostku „na-//naj-".* Jw., 1952, z. 1.

świętsze B2v, *najłaskawszy* B4v, *największej* B7 itd., wyjątkowy w Ekl: *najgorsza* I4. W Jęz niepodzielnie panuje przedrostek *ná-*, obocznie występujący w Wył, często natomiast używany w Ekl. Do słowotwórstwa należy też przyrostek *-ny* jako dodatkowy formant zaimkowy i liczebnikowy [16]: ilustrowany bardzo częstym w Wył *wszelkny*: nad *wszelkne* imię B3, *we wszelknem* przykazaniu B8, *wszelkna* niesprawiedliwość C3v itd. W Ekl spotykamy liczebnik *trzydziesny* (z **trzydziestny*): w osmym i *trzydziesnym* lecie A3. Zaimek *wszelkny* występował w XVI w. m. in. w *Modlitewniku siostry Konstancji,* w *Biblii* Leopolity i *Żywocie ojca Amandusa,* zaś *trzydziesny* w *Kazaniu* Paterka [17].

Obficie cytujący *Pismo święte* Erazm nie pominął księgi Eklezjastyka. Warto wobec tego sprawdzić, czy tłumacz sięgał w tych wypadkach do polskiego przekładu Piotra z Poznania. Odpowiedź wypada negatywnie, z kilku podam jeden przykład (z rozdz. XII):

> [u Piotra Poznańczyka:] I kto sie zlutuje nad urzekającym ukąszonym od węża i wszytkiem, którzy sie przybliżają źwierzętam okrutnym? [D6];
> [w Jęz:] Jako kto ma takiego litować, gdy wąż go uje, tego który go zaklinał, albo gdy źwierzę szkodliwe obrazi tego, kto do niego blisko przystąpi? [Dd7].

Nie wiemy wprawdzie, kiedy powstała polska wersja Erazmowego dzieła, może lata przeleżała w rękopisie, tak jak i przekład *Eklezjastyka* (na co wskazuje data przedmowy: 1535). W każdym razie fragmenty tej księgi biblijnej przytaczane w *Języku* nic wspólnego nie mają z tłumaczeniem Piotra.

Różnice między drukami Wietora z lat 1541—1543 rokują nadzieję na wykrycie cech dialektycznych omawianego obecnie tłumaczenia. Należą do nich z pewnością (wspólne z Ekl) północnopolskie *-'ew-* i *-'em,* tu i ówdzie pozostawione w druku, np. złemu *zwyczajewi* C7v, *koniewi* słabemu [...], mocnemu *koniewi* G7v, *ludziem* +8, B3, B7, itd. Dzięki nim możemy przypuszczać, że tłumacz pochodził z północnej Polski. Czy udałoby się uściślić bodaj dzielnicę: Wielkopolskę, Mazowsze...? Oto co zawierają znalezione materiały:

Z fonetyki zwraca uwagę *'u* (po spółgłoskach szumiących oraz *l*) w miejscu ogólnopolskiego *'i* [18]. Zapisów jest sporo, chociaż nie są to w Jęz postaci bezwyjątkowe:

---

[16] W staropolszczyźnie zlokalizowany głównie na północy, w dzisiejszych gwarach — w Wielkopolsce, na Pomorzu i Mazowszu oraz na południowym Śląsku (zob. M. Karaś, *O strukturach słowotwórczych typu „białny", „którny" w języku polskim.* „Biuletyn Polskiego Towarzystwa Językoznawczego" z. 18 (1959), s. 122, 129).

[17] Zob. *ibidem,* s. 128—129.

[18] Zob. M. Gruszczyńska, *Oboczność „'u//i" w języku polskim.* „Zeszyty Naukowe UJ", Prace Językoznawcze, nr 21 (1968), s. 121—136. Co do przejścia *'u*

szudzęcy s niego Ff5v;
uszczupliwie R7v, Y2v;
uszczupliwy [język] Ii7v, *uszczupliwego* języka Y2, *uszczupliwym* S8, *uszczupliwe* rzeczy L4v // pisaniem *uszczypliwym* Z5, przezwisk *uszczypliwych* D4v;
lucemiernicza obłudność Z4;
lucemiernik O2v, Z7v (2r. ⟨= 2 razy⟩), *lucemiernicy* O2, Z7v, *lucemiernikow* O2v, V6, *lucemiernikom* Ee3v, Ii2v; w Wył *licemiernik* G8.

W materiałach SłXVI *szudzić* występuje w *Leksykonie* Mączyńskiego i *Lekarstwach doświadczonych* Siennika: *szudzić* Mącz 88d // *szydzę* 41a, *szydzisz* 339c, *szydzić* 161c, 242a; ja, poprawca tych ksiąg, pamiętam: [...] kat [...] jął *szudzić* z lekarzow [...], wespoł s nim [...] *szudzili* SienLek 95 [19]. Dwa dalsze przykłady *szudzić* z XVI w. podaje Stanisław Rospond z *Rozprawy o ceremoniach* i *Rozprawy księdza z popem* [20]. W sumie jednak geograficzna przynależność tych przykładów nie przedstawia się jasno: słownik Sieradzanina Mączyńskiego korygowany przez Maleckiego z Sącza, cytat z Siennika urodzonego prawdopodobnie w Krakowie, z *Rozprawy o ceremoniach* napisanej chyba przez Seklucjana [21], pochodzącego z pogranicza mazowiecko-małopolskiego. Autorstwo szczątkowo zachowanej *Rozprawy księdza z popem* nie jest rozstrzygnięte: według Brücknera napisał ją ten sam co *Rozprawę o ceremoniach*, może wspomniany w starej zapisce bliżej nie znany Łukasz [22].

Formy *lucemierniczy, lucemiernik, uszczupliwy* i *uszczupliwie* nie występują w źródłach ekscerpowanych dla SłXVI. Znany jest oczywiście *licemiernik,* czechizm pochodzenia cerkiewnosłowiańskiego [23]. Postać *lucemiernik* w sztuczny sposób „polonizuje" rzekome czeskie *li-* zamiast *lu-*. Były już takie próby wcześniej; *Słownik staropolski* (s.v. „Licemiernicki" i „Licemiernik") podaje przykłady: iżci oni nie byli są *lucemiernicy* z *Kazań gnieźnieńskich* (XIV w.), *lucemiernicy pharisei* oraz *sprawiedliwość uczenikow lucemiernicska* z tzw. *Glos wrocławskich* (połowa XV w.) [24].

w *i* autorka stwierdziła, że było to zjawisko właściwe językowi polskiemu w ogóle. Towarzyszyły mu formy hiperpoprawne z przejściem *i* w *'u*, np. w XVI w. *pluskwa* ‘pliszka', *szubienica, szudzić* (s. 130).

[19] Fragment pochodzi więc od samego Siennika, a nie od wcześniejszego autora *Lekarstw.*

[20] Zob. S. Rospond, *Studia nad językiem polskim XVI wieku.* (*Jan Seklucjan, Stanisław Murzynowski, Jan Sandecki-Malecki, Grzegorz Orszak*). Wrocław 1949, s. 395, 404.

[21] Zob. I. Warmiński, *Andrzej Samuel i Jan Seklucjan.* Poznań 1906, s. 229—234.

[22] Zob. A. Brückner, *Mikołaj Rej. Studium krytyczne.* Kraków 1905, s. 66—67. Inni przypuszczają autorstwo Reja (zob. Rospond, *op. cit.*, s. 403).

[23] Zob. M. Basaj, *Bohemizmy w języku pism Marcina Krowickiego.* Wrocław 1966, s. 48—49.

[24] Zob. też Gruszczyńska, *op. cit.*, s. 126—127.

Uszczupliwy należy do kręgu problematyki fonetycznej dyskutowanej przy rozważaniu etymologii i zasięgu *szczupaka*[25]. Jeśli *szczupak* jest derywatem od *szczupać* 'szczypać', przy czym w rdzennej polszczyźnie czasownik taki nie występuje, a znany jest tylko z północno-wschodniego pogranicza[26], to z tych samych okolic powinien wywodzić się derywat od **uszczupać: uszczupliwy* 'skłonny do uszczypania (kogoś), zjadliwy'.

Ze słowotwórstwa wymienić warto sufiks *-ny*[27] w wyrazie *bliżny,* wielokrotnie użytym w Jęz, np. *bliżnego, bliżnych* Q7v, *bliżnemu* P2v, *o bliżnym* P8v itd. Oboczna postać *bliżni* i *bliźni* występuje w znikomej ilości zapisów, np. *bliżniemu* Aa5v, *bliźniego* Ll4v. Poza przykładem na k. Q8 tworzą one zwarte grupki na k. Z4v—Z6, Aa5v—Aa8, Ii7v—Kk, Llv—Ll4v.

Forma *bliżny* panuje także w Ekl, natomiast w Wył częściej spotykamy *bliźni.* Z artykułu „Bliźni" w SłXVI można wyczytać geograficzną lokalizację odmianek z *-ny* w Polsce północnej, używają ich mianowicie Murzynowski (wyłącznie), Bazylik, Krowicki i Seklucjan (w większości).

Spośród dialektycznych zjawisk deklinacyjnych w *Języku* poprzednio wymieniłam północnopolskie *-'ewi* w celowniku l. poj. (*zwyczajewi*) i *-'em* w celowniku l. mn. (*ludziem*), a także małopolskie *-och* w miejscowniku l. mn. Godzi się jeszcze wspomnieć o użyciu *-och* zamiast *-ow* w dopełniaczu l. mn. W *Języku* znalazłam dwa zapisy:

> na ludzi cnotliwych a dobrych *obyczajoch* [E4v];
> A jesliże sie to z tym zgadza u *zakonnikoch* [Y4].

Przypominam podobny zapis u Kwiatkowskiego (1564), z pogranicza Wielkopolski i Mazowsza: żadnych *synoch* nie miał KwiatKsiąż O4v. Z rękopiśmiennego tzw. *Kodeksu świętojerskiego* (1550) wynotował Eino Nieminen dopełniacz l. mn. *czasoch,* zajmując się zjawiskiem odwrotnym: *-ow* zamiast *-och* w miejscowniku l. mn. spotykanym w zabytkach staropolskich, np. *w smętkow* (*Psałterz puławski*), *we trzechdziestow grzywien* (roty krakowskie, 1400), *we trzech miesiącow* (roty radomskie, 1427), *o gajow* (*Kodeks świętojerski*). Nieminen wnioskował z hiperpoprawnych

---

[25] M. Brodowska, *Kilka słów o „szczupaku".* „Język Polski" 1954, z. 3. — K. Nitsch, [Dopisek i mapka]. Jw., s. 200—202. — J. Petr, *Jeszcze o wyrazie „szczupak".* [Uzupełnienie historyczne]. Jw., z. 5. — M. Karaś, *„Szczuka" i „szczupak" w historii języka polskiego.* Jw., 1955, z. 2. — Uzupełnienie do mapki K. Nitscha podała II Warszawska Pracownia Dialektologiczna (*W związku z artykułem o „szczupaku".* Jw.).

[26] Zob. Karaś, *„Szczuka" i „szczupak" w historii języka polskiego,* s. 141.

[27] Zob. M. Kucała, *Znaczenie i zasięg przymiotników na „-ni" („przedni", „letni").* „Język Polski" 1955, z. 1. Dla staropolszczyzny nie udało się zlokalizować takiej czy innej tendencji, natomiast w gwarach część północno-zachodnia, o małym zasięgu przymiotników z *-ni,* przeciwstawia się reszcie Polski.

użyć *-ow* zamiast *-och,* że gwarowe, południowomałopolskie przejście *-ch* w *-f* ma już średniowieczną dokumentację [28]. Jak dotąd, stwierdzali badacze ślady zmiany *-ch* na *-k* w końcu XV i XVI stulecia w zabytkach małopolskich, a w XV w mazowieckich [29]. O przejściu *-ch* w *-f* nie mamy, poza cytowaną wzmianką Nieminena, opracowań historycznych, chociaż wydaje się ono nie bez związku ze zmianą nagłosowego *chw-* w *f-*.

Z koniugacji wymaga przytoczenia rozkaźnik tworzony przy pomocy *niecha* i *niechać.* Dla imperatywnego *niechać* podaje *Słownik staropolski* liczne zapisy, od *Kazań gnieźnieńskich* (*Niechać się [...] przed tobą* *spowieda*) po *Rozmyślania przemyskie;* dla *niecha* natomiast tylko 3 cytaty: Ergo moveat te, *niecha cię poruszy* (połowa XV w.), *niecha opuści i niecha nie przemoże* (1466). Jeśli chodzi o wiek XVI, znajdujemy w *Gramatyce* Łosia przykłady: *niecha czyta* z *Apokalipsy Reja* i *niechaż będzie* z Leopolity [30].

W *Języku* znalazłam przeszło 20 użyć *niechå* (w większości) i *niechåć,* np. *niechå zową* O4v, *niechå* z krzyża *zstąpi* T, *niechå* to *przestanie* Kk8 itd.; *niechåć gardzą* pråwdą O4v, *niechåć będą* Kk7v, *niechåć nie będzie* pijåństwo Ll2. Starannie odróżniający *a* jasne (kreskowane) od *a* pochylonego druk Wietora wskazuje zawsze na pochylone *a* w cytowanych formach, co potwierdza hipotezę przytoczoną przez Łosia za Josefem Zubatým, że *niechać* powstało z *niechaj+ać* [31]. Sądzę, że notowane dopiero od połowy XV w. *niechå* urobiono z *niechåć* przez dekompozycję: odjęcie *-ć* poczuwanego jako emfatyczne.

Obok *niechå* i *niechåć* występuje w Jęz *niechåj,* np. *Niechåj sie zgådzå* język z umysłem, [...] *niechåj nie będzie* kłåm Llv. Nie przeprowadziłam dokładnej statystyki obocznych form; zrobi ją ten, kto się nimi szczegółowo w różnych zabytkach zajmie. Ponieważ Łoś wynotował *niecha* z *Apokalipsy* Reja, warto zajrzeć do sporządzonego dla Rejowej *Postylli* zestawienia Władysława Kuraszkiewicza. Spotykamy w *Postylli* 100 *niechaj,* 23 *niech,* 18 *niechajże,* 2 *niechże* i 2 *niechać* [32]. Jedno (*niechåć* oboje *roście* aż do żniwa RejPos 52) występuje w *Ewangelii,* podczas gdy w kazaniu Reja inaczej: *niechåj* tak *roście* pospołu z tą pszenicą RejPos 54v. Drugie w kazaniu: *Niechåć* go oni *ukazują,* jako chcą [...], ale ty

---

[28] Zob. E. Nieminen, *Polska końcówka „-och" w loc. pl. rzeczowników.* W: *Symbolae grammaticae in honorem Joannis Rozwadowski,* t. 2, s. 382.

[29] Zob. Z. Stieber, *Historyczna i współczesna fonologia języka polskiego.* Warszawa 1966, s. 74—75.

[30] Zob. Łoś, *op. cit.,* s. 260. Jest i *niechå* u Leopolity: *niechå się przeprawi* przez Jordan Num 32, 22.

[31] *Ibidem.*

[32] Zob. W. Kuraszkiewicz, *Opracowanie językowe „Postylli" Reja.* W: M. Rej, *Postylla.* Cz. 1. Opracowali K. Górski i W. Kuraszkiewicz. Wrocław 1965, s. 122. BPP B, 14.

przedsię nie chciej 26lv. Także w rękopisie Wawrzyńca z Łaska (1544) [33] zauważyłam zapis: *niechać dzierżą* chorągiew EwNik s. 114, a zaraz dalej: *niechaj ma* s. 118. W Ekl i Wył form *niechå* ani *niechåć* nie było wcale, zawsze tylko *niech* i *niechåj.*

Dalsze kwestie słowotwórcze i składniowe odnoszące się do pojedynczych wyrazów omówię w rozdziale poświęconym słownictwu.

Osobliwości słownikowe „Ksiąg, które zową »Język«" na tle polszczyzny XVI wieku

W niezastąpionym dotąd omówieniu staropolskich zabytków zwrócił Jan Łoś uwagę na leksykalne osobliwości tłumaczenia *Języka:*

chmara, dega, jederaz, kryrać, nieumiały, obieczny, omirzknąć, opica, otrawienie, podkasany (łotr), *przylisz, przynuczenie, przynuczony, przypiękrany* (2 r.), *rdzać, rozchowierać się, schylawy, sedzina* (2 r.), *sucha złość, świegotarz, trzebniej, welmi, wiosny, wsadzon, wścipiać się, wycierpiawać, zanieprażniać, zgrudzony, zwojca, żemka* (z *żemłka*), *żwacz, żwawy* [34].

Przekorny chochlik słownikarski zamieszał w ten wykaz słowa, które są osobliwościami *Eklezjastyka*, a zupełnie nie występują w *Języku:*

dęga (!) Ekl I3v, *omirzknąć* L7, *podkasany* (łotr) L7, *przypiękrany* O4v, P7, *rdzać* K6v, *rozchowierać się* G4, *sędzina* (!) N7, N7v, P7, *wiosny* P6v, *wsadzon* Lv, *zgrudzony J8, żemła* (!) L3v.

Ale i bez nich przekład jest słownikowo bardzo ciekawy. Przedstawione niżej wyrazy tak dobrałam, aby rzucić światło na pochodzenie tłumacza (regionalizmy), na jego upodobania stylistyczne (zapożyczenia, archaizmy), w końcu warte przytoczenia wydały mi się słowa i znaczenia nie spotykane poza tym i wyjątkowe w polszczyźnie XVI wieku [35]. Walną pomocą w interpretacji są oczywiście wydane tomy i zebrane materiały SłXVI [36], do których będę się każdorazowo odwoływać.

aczby 'ażby': szkarada rzecz jest [...] nie czekać, *aczby* na cię mówić przyszło Ee4v. W *Słowniku staropolskim* ani w SłXVI nie notowano takiego użycia.

ależ 'aż, ale dopiero': i apostołowie nie poczęli mówić języki nowymi, *ależ* po zesłaniu [...] Ducha Świętego Kk2v. Podobnie w EwNik: żadnym obyczajem

---

[33] Oczywiście nie oznaczającym samogłosek pochylonych.

[34] Zob. J. Łoś, *Początki piśmiennictwa polskiego.* Wyd. 2. Lwów 1922, s. 239.

[35] Ważki problem charakterystyki słownictwa utworu literackiego został tutaj ledwo dotknięty. Zebranie całego zasobu leksykalnego *Ksiąg* i ujęcie go w odpowiednie opozycje przekracza ramy artykułu.

[36] Dzięki uprzejmości Kolegi Franciszka Pepłowskiego oraz Koleżanek i Kolegów z Pracowni poznańskiej i wrocławskiej mogę przytoczyć dane spoza wydrukowanych tomów, a to z indeksu zbiorczego SłXVI, opracowanego przez Zespół toruński, i cytaty z poszczególnych zabytków.

wziąć nie możesz s niego, *ależ* w ostatecznych dniach wieku s. 114. W SłXVI *ależ* jako partykuła uwydatniająca 3 r. z *Zapisek warszawskich.*

ależby 'aby': tak sobie język umiarkuj [...], *ależbyś* [w druku błąd: *álebżyś*] też przywiódł k temu, aby w sobie ty wszytki rzeczy uskromił Ff2. Podobnie Ekl: [Pan Bóg] poganom odda pomstę, *ależby* zgładził zupełność pysznych [...], *ależby* oddał ludziem według uczynków ich [...] a według śmiałości jego, *ależby* sądził sąd ludu swego L4v. W SłXVI brak takich przykładów, jest *ażby* wprowadzające zdania czasowe z odcieniem celowym lub skutkowym.

chmara 'chmura': Jako wiatr [...] ciągnie *chmáry* X3 [37]. W SłXVI tylko *chmura.* Linde podaje *chmarę* (koniec XVII i XVIII w.) w cytatach z utworów J. A. Bardzińskiego, J. J. Wadowskiego i J. S. Jabłonowskiego.

wyrażenie przyimkowe *po czasy*: Cyceronowi, który sie w tych krotochwilnych rzeczach *po czasy* kochał = iocos affectarit immodice xv. W SłXVI *s. v.* „Czas" 91 r. *po czasy,* lecz zawsze z przydawką; nie spotykamy też znaczenia *immodice.*

eż 'że': wyznał sie, *eż* mu sprzał H5; ta jego rzecz, aczkolwiek śmiała, ale *eż* prawdziwa, odwiodła Antonijusa, *eż* tego dalej nie żądał V5. Spójnik często używany w Jęz, znalazłam ponad 60 cytatów, chociaż dopiero od k. H5, i równolegle z *iż, że,* np. O gęsiach [...] powiedają, *eż* gdzie im tego bywa potrzeba, *że* milczenie sobie czynią L7v—L8; odpowiedział mu, *iż* przeto to jest, *eż* nie umiesz krzywd tak wycierpiawać Hh6. Tym niemniej nie znamy innego XVI-wiecznego zabytku, który by w tym zakresie rejestrował różnorodne funkcje *eż.* W *Sprawie chędogiej* — *eż* 1 r., *eżby* 4 r., w EwNik — *eżby* 1 r. [38] W SłXVI tylko z *Zapisek warszawskich* (14 r.), co wskazuje na mazowizm, nie używany w polszczyźnie literackiej [39]. Statorius trafnie określił *eż* jako dialektyzm mazowiecki [40], widział w nim jednak zastępstwo partykuły *aż.*

jederaz 'pewnego razu, jeden raz': widział *jederáz,* eż król był smęcien N7, *Jederáz* rzekł Bóg Ociec, a mowę stworzył P6v itd. Złożenie często używane w Jęz, chociaż od środka tekstu: pierwszy zapis na k. H, wcześniej i później równolegle *jeden raz,* np. *jeden ráz* napádł na takiego człowieka E6. W materiałach SłXVI *jederaz* nie występuje.

kapicznik 'obelżywe określenie zakonnika': *kapicznicy* Z8 = *cucullati scurrae* q2, Z2v; *quibus cuculla clypei loco est* p6. W materiałach SłXVI jedyny raz w słowniku Mączyńskiego: Cucullatus, który w kapicy chodzi, *kapicznik,* mnich 70d.

kasztalan: *kasztalánowi* krakowskiemu +2. Wyrazu tego nie zamierzałam początkowo podawać wśród dialektyzmów Jęz, a to dlatego, że występuje nie w tłumaczonym tekście, lecz w przedmowie wydawcy. Sprawdziwszy jednak, że jest to forma w XVI w. nadzwyczaj rzadka, notowana tylko w paru silnie nacechowanych dialektycznie zabytkach, cytuję ją i omawiam, jednocześnie wysuwając hipotezę, że tłumacz dzieła jest zarazem autorem przedmowy. Forma *kasztalan* bowiem, chociaż nie powtarza się już w tekście samego przekładu, pojawia się w XVI w. na tym samym terenie co przytoczone poprzednio właściwe Jęz *eż,* czyli na Mazowszu.

---

[37] Podaję pochylenie *a* w cytacie, kiedy odnosi się ono do omawianego wyrazu i jest zaznaczone w druku.

[38] Zob. M. B a r g i e ł, *O lokalizacji i różnicach językowych „Sprawy chędogiej" i „Ewangelii Nikodema".* „Rozprawy Komisji Językowej" ŁTN t. 7 (1959), s. 24.

[39] Przed XVI w. było inaczej (zob. W. K u r a s z k i e w i c z, *Spójnik „eże" obok „eż" na Mazowszu w XV wieku.* „Roczniki Humanistyczne" KUL t. 1 (1949)).

[40] Zob. P. Z w o l i ń s k i, *Wypowiedzi gramatyków XVI i XVII wieku o dialektyzmach w ówczesnej polszczyźnie.* „Pamiętnik Literacki" 1952, z. 1/2, s. 385.

Spotykamy ją kilkakrotnie w rotach warszawskich, u nie znanego bliżej pisarza oznaczonego przez wydawców numerem 129: *kasztalana* [rkps: *Castallana*] czyrskiego [...], z [...] *kasztalanem* ciechonowskiem [...], panu *kasztalanowi* [...], z panem *kasztalanem* [...], Walanty *kasztalan* ZapWar nr 2668 z r. 1548. W tej samej zapisce zauważyłam hiperpoprawne *'a* zamiast *'e*: w tem *powiacie* (kilkakrotnie), oraz *-k* z *-ch*: w *tutecznyk imionach*.

Drugim zabytkiem zawierającym formę *kasztalan* są teksty uchwał sejmiku w Piotrkowie z r. 1544: *kasztalanowie* (rkps: *Caſtalanowie*) ConPiotr 31, *kasztalanem* 32. I tutaj spotykamy dialektyzmy: *'a* zamiast *'e*: w swojęm *powiacie* 32, we *czterzach* niedzielach 31v; *-ew-*: przeciwko [...] *nieprzyjacielewi* 30v, *carzewi* tureckiemu 34; *-em*: rycerskiem *ludziem* 32; *-eł*: aby *beł* 32. Ponieważ typ *-ew-*, *-em*, *-eł* znany jest także *Językowi*, sądzę, że i *kasztalana* warto jako dialektyzm przytoczyć. Nie wdaję się tutaj w objaśnienie tej formy, przypominającej żywo inny dialektyzm mazowiecki, mianowicie *szlachatny*[41].

kożdy 'każdy': *kożdy* czas +5v, *kożdą* rzecz A4v, wszeteczność *kożdego* Hh6v itd.; stale w Jęz *kożdy*, z jedynym wyjątkiem: źwierzciadła ukazują [...] podobę *każdego* (w druku błędnie: *kåżdegå*) O. W Ekl i Wył sporo przykładów dla obu postaci tego zaimka. Z monografii Jana Petra dowiadujemy się o znacznej przewadze *kożdego* nad *każdym* w *Ezopie* Biernata z Lublina (72:4), w Orzechowskiego *Rozmowie* (48:4) i *Quincunxie* (35:6), oraz w wileńskim druku Grodzickiego (z Poznania) *O poprawie kalendarza* (18:1)[42].

kryrać: gęś *kryrå* Hhv. Według słownika Mączyńskiego (1564) *krerać* odnosiło się do głosu żurawia, a *gęgać* do gęsi. Jednakże Knapiusz (1621) o obu ptakach pisze, że *krerają*[43]. W materiałach SłXVI *krerać* tylko z Mączyńskiego: Cruo [...] *kreråm* jako żuråw 150a.

lepak 'zaś, na odwrót': mowa *lepak* tych, co wiele mówią [...], tak ociąży ty, co słuchają F6; Grecy *lepak* milczęcy z nieprzyjacielem sie potykali L7; [apostołowie] łowili złe [...], ci *lepak* łowią ludzi dobre X5v itd. Wyraz w staropolszczyźnie notowany w zabytkach małopolskich i mazowieckich, nie występuje w wielkopolskich; w XVI w. częsty w przepisanej przez Wawrzyńca z Łaska *Sprawie chędogiej*[44]. W czeszczyźnie jest to wyraz rzadki, tak że przyjmowanie wpływu czeskiego jest nieuzasadnione[45].

Przyjrzenie się danym indeksu zbiorczego SłXVI pozwala podzielić zabytki

---

[41] Zob. T. Brajerski, *Staropolskie „szlachatny”* („*ślachatny*”). „Poradnik Językowy” 1957, nr 8. Tłumaczenie tej formy hiperpoprawnością z *szlachietny* (jak dzisiejsze mazowieckie *marchiewka*) na *szlachiatny* nie przekonuje. Oczekiwalibyśmy bowiem hiperpoprawności także po innych spółgłoskach tylnojęzykowych, a tymczasem — gdyby przyjąć wyjaśnienie autora — przejście *chie* w *chia* ogranicza się do jednego gniazda wyrazowego.

[42] Zob. J. Petr, *Zaimek „każdy” w historii i dialektach języka polskiego*. Wrocław 1957, s. 34—35, 41.

[43] Dane czerpię z rozprawy S. Strutyńskiego *Sposoby naśladowania głosów ptaków w języku polskim* („Zeszyty Naukowe UJ”, Prace Językoznawcze, nr 15 (1965), s. 98).

[44] Zob. J. Petr, *K lokalisaci rukopisu „Sprawa chędoga” z r. 1544*. „Slavia” t. 27 (1958), z. 3, s. 376.

[45] M. Basaj, J. Siatkowski, *Przegląd wyrazów uważanych w literaturze naukowej za bohemizmy*. Cz. VI. „Studia z Filologii Polskiej i Słowiańskiej” 8 (1969), s. 25.

notujące *lepak* na trzy grupy: 1) utwory, w których *lepak* stosowane jest neutralnie, bez określonej funkcji stylistycznej; są to dzieła pisarzy, którzy tworzyli (lub zaczęli tworzyć) w pierwszej połowie w. XVI: Bartłomiej z Bydgoszczy, Marcin Bielski [46], Biernat z Lublina, Falimirz, tłumacze *Fortuny i cnoty różności*, *Historii Aleksandra*, Jan z Koszyczek, Opec, Rej, autor *Lekarstw doświadczonych*; 2) utwory, w których możemy przypuszczać archaizację świadomą lub wynikającą z cytowania starszych tekstów; są to przede wszystkim tłumaczenia *Pisma świętego* i teksty modlitewne, *Biblie* Budnego i Leopolity, przekłady *Nowego Testamentu* Budnego, Murzynowskiego i Wujka, *Żołtarz* Wróbla, *Kancjonał* Artomiusza, następnie zbiór ustaw — *Statuta* Sarnickiego; 3) utwory z drugiej połowy wieku, o tematyce religijnej i społecznej, z rzadka chyba tylko archaizowane: Modrzewskiego *O poprawie Rzeczypospolitej* w tłumaczeniu Bazylika (16 przykładów), *Propozycja* Powodowskiego (10) [47], *Judicium* Wujka (9), *Kazanie* Wysockiego (7) [48], *Epistomium* i *Rozmowy chrystyjańskie* Czechowica (po 5) [49], *Historia o chwalebnym zmartwychwstaniu* Mikołaja z Wilkowiecka (2), cytowane przez Wujka *Confessio*, *Gęśli* Rybińskiego, *Kazania* i *Żywoty świętych* Skargi (po 1) [50].

Wśród wymienionych w trzeciej grupie autorów są Wielkopolanie: Czechowic, Powodowski, Rybiński i Wujek, co podważa hipotezę o braku *lepak* w XV-wiecznej Wielkopolsce. Bazylik pochodził z Sieradza i on najswobodniej i najczęściej używał *lepak* w tekście świeckim, niearchaizującym. Skarga pochodził z Grójca, Wysocki z Lwowskiego. Znamienne jest, że ani razu nie użyli *lepak* w swych utworach wybitni pisarze małopolscy z drugiej połowy w. XVI: Górnicki, Kochanowski, Orzechowski.

obiecz 'ogół': nie tylko ludzie rozumni, ale też pospolita *obiecz* ludska D8v = *imperita multitudo* e7; poza tym zawsze wyrażenie przyimkowe *w obiecz* 'w ogóle, wszyscy' pisane łącznie: ludzie wszytcy *wobiecz* D8 = *vulgus* c7, dla całego określenia; powiedają *wobiecz* [...] na biesiadach [...], co w łożnicy [...] sie działo M2v; ani czynią *wobiecz* ludziem tak wiele złego P5v; mówiłem *wobiecz* ku wszytkim ludziem Ii3v itd. Wygłosowe *-cz* zamiast spodziewanego *-c* wskazuje chyba na hiperpoprawność wobec rzekomego mazurzenia. W materiałach SłXVI jedyne użycie w LibLeg 11/81v: *wobiec* wszytkim rozkazując (rkps: *wobyecz* [...] *rozkazvyacz*). Mimo że formy zdyspalatalizowane *wobec*, *obecność* itp. ustalają się około połowy w. XVI, Stanisław Urbańczyk i Janusz Siatkowski przypuszczają, że staropolskie

---

[46] Znamienna ewolucja słownictwa tego pisarza: niewielkie *Żywoty filozofów* (1535) zawierają około 60 *lepak*, ogromna *Kronika* (1564) zaledwie 5, satyry (1567, 1586—1587) ani jednego.

[47] Czasem można podejrzewać archaizację, jak w przypomnieniu przykładu z *Pisma świętego:* Niewiasty i panienki Syjonu obelżone są, a młodzieniaszkowie *lepåk* do niewstydu pogańskiego obroceni są PowodPr 10; z innych cytatów, a także z przytoczeń Czechowica (zob. przypis 49) wynika, że Powodowski wyrazu *lepåk* używał we własnych tekstach.

[48] Z 7 *lepak* występujących w WysKaz — 3 są w cytatach z *Ewangelii*, 2 w przykładach z *Pisma świętego*, a tylko 2 z tekstu samego Wysockiego.

[49] Spośród 5 użyć *lepak* w CzechEp — 4 występują w cytowanych przez autora wypowiedziach ks. H. Powodowskiego, np.: Czechowic *lepåk* z tą sektą swą 337; Czechowic *lepåk* z podobną trzodą swą 341. Z 5 użyć *lepak* w CzechRozm — 1 pochodzi z *Ewangelii*: kto uwierzy a ponurzon będzie, zbawion będzie, kto *lepak* nie uwierzy, będzie potępion 258; u Wujka: *a* kto nie uwierzy WujNT Mar. 16, 16.

[50] Oczywiście w procencie tekstu Skargi wyzyskanym przez SłXVI.

obiec, *obiecny* stanowią polonizację fonetyczną zapożyczonych wyrazów czeskich [51].

obieczny 'wspólny': krom tego już *obiecznego* a wszem pospolitego zakonu Ii5 = praeter *communem* illam professionem y2v. W SłXVI jedyny cytat: Wojewodzie i staroście *obiecnemu* [druk: *obiecznemu*] krakowskiemu WróbŻołtGlab A2. Więcej przykładów zebrał Siatkowski: *obiecny* (Crescentius, Trzecieski, Orszak, Seklucjan), *obiecnie* (Crescentius, *Wieszczba tureckich obrzezańców*) [52]. Rozróżniający starannie c i *cz* Jęz w tym także wypadku ma hiperpoprawną formę z *-cz-*.

ohyzny 'ohydny, wstrętny': za rzecz *ohyzną* [druk: *ohilną*] a wzgardzoną mieli D8v; rzecz *ohyzną* [druk: *ohilna*] a nieprzystojną nie wierzyć nikomu K5v. W materiałach SłXVI tylko u Górnickiego rzeczownik *ohyzda,* np. wielka im *ohyzda* i zelżywość roście GórnDworz Xv, ponadto w *Dworzaninie* 8 r.; nie życz cnemu ojcowi *ohyżdy* [!] u ludzi GórnTroas 25. Szerzej o tych wyrazach, pożyczkach z czeskiego, traktuje Siatkowski, transkrybując, podobnie jak Basaj [53], *ohisny.*

opica 'małpa': Jakoby smoku złączył z *opicą,* którą małpą zową X8v = si quis draconem iungat *simiae* o7v. W źródłach SłXVI nie notowana. Jest to bohemizm, z czes. *opicě* [54].

pakli 'jeśli': *pakli* też i wam sie tego co przymieszało, posyłamy lekarstwo A3 = *Sin* [...] serpsit a6v. W SłXVI tylko 2 r. w *Postylli* Reja: A *pakli*bych odstąpił od niego [...], tedym tego pewnie ist, iż i on mnie odstąpi RejPos 72, 107. Niewątpliwy archaizm; w XV w. notowany w zabytkach zależnych od czeskich źródeł i dlatego przez Urbańczyka uważany za czechizm [55].

ponieważ 'bo': [słowa] nie mogą sie wrócić tam zasie, skąd wyszły, *ponieważ* je już i ini wiedzieć będą K2v—K3. Bardzo częste w Jęz. Jako czechizm określone już przez Maleckiego w *Defensio* (1547) i w korygowanym przezeń słowniku Mączyńskiego. Szerzej o tym wyrazie, z podaniem literatury przedmiotu, pisze Basaj [56], nie wykluczając rodzimego pochodzenia wyrazu.

pośledz 'później, następnie': aby [...] *pośledz* a po tych smyślech [...] swój urząd [język] sprawował, a nie pirwej C2. W SłXVI tylko u Wujka: Kacerstwa *pośledz* powstawają WujNT 57 marg. *Pośledzyj* 'ostatnio, na końcu' z *Nowego Testamentu* w przekładzie Murzynowskiego z 1551 r. podaje Rospond [57].

przelisz, *przylisz*, *przezlisz* 'aż nadto': By miał wszytki przykłady [...] mianować, byłoby tego *przelisz* wiele M8v; po jednej stronie barzo pożyteczna [rzecz], ale po drugiej stronie *przylisz* niesprawiedliwa H5v = Nihil [...] utilius [...], sed eodem nihil iniustius f4; Abych miał wszytko wyczytać, byłoby tego *przezlisz* niemało X8v = Longum est omnia persequi o7v. W materiałach SłXVI: tych *przelisz* krnąbrnych ludzi SkarJedn 86; aby synowie ani nazbyt daleko byli od lat ojcowskich, ani też *przylisz* blisko GórnDworz Hh4v; częstsze *przezlisz* u szeregu autorów:

---

[51] Zob. J. Siatkowski, *Bohemizmy fonetyczne w języku polskim.* Cz. 1. Wrocław 1965, s. 160—162. — Basaj, *op. cit.*, s. 56. — J. Reczek, *Bohemizmy leksykalne w języku polskim do końca XV wieku.* Wrocław 1968, s. 39.

[52] Zob. Siatkowski, *op. cit.*, s. 161—162, i cytowane tam opracowania.

[53] *Ibidem,* s. 142—146. — Basaj, *op. cit.*, s. 175—176.

[54] Zob. V. Machek, *Etymologický slovník jazyka českého a slovenského.* Praha 1957, s. 339.

[55] Zob. S. Urbańczyk, *Z dawnych stosunków językowych polsko-czeskich.* Cz. 1: *„Biblia królowej Zofii" a staroczeskie przekłady „Pisma św."* Kraków 1946, s. 136—137.

[56] Basaj, *op. cit.*, s. 121—122.

[57] Rospond, *op. cit.*, s. 133, 236.

Biernata z Lublina, Opeca, Falimirza, Leopolity, Siennika — w sumie 14 cytatów, np. człowiek ten był bogaty *przezlisz* Leop 1. Reg 25, 2. Z racji wprowadzania czes. *bez* na miejsce *przez* w *przezlisz* zajął się tym wyrazem Siatkowski i prześledził go w różnych zabytkach [58].

przynuczenie 'przymus, naleganie': beze wszego *przynuczeniá* upád sobie czynią M5v. W SłXVI jedyny raz *przynucenie* w *Biblii* tzw. radziwiłłowskiej (1563): żádne proroctwo pisma nie jest włásnego *przynuceniá* BibRadz 2. Petr 1, 20. Ponieważ podstawowym czasownikiem jest *przynucić*, użytą w Jęz formę z *-cz-* należy uznać za hiperpoprawną.

przynuczony 'zmuszony': *przynuczeni* a z muszenia musieli to czynić H3; głodem *przynuczony* Hh4v. W materiałach SłXVI tylko czasownik *przynucić* 'zmusić', a to w rękopisie mów sejmowych: Wasza Królewska Mość [...] *będziesz raczył* [...] *przynucić* DiarDop 105, w przekładzie *Biblii* tzw. radziwiłłowskiej, np. *przynucił* je k temu, iż wstąpili do niego BibRadz Gen 19, 3, i w cytacie ewangelijnym przytoczonym przez Czechowica: A ktoby cię chciał *przynucić* na jednę milę, idźże z nim dwie CzechRozm 247.

Za Sławskim i Brücknerem uważa Basaj *nucić* i pochodne za czechizmy [59], w polszczyźnie mamy tylko postaci z *-ę-*. W zapisach Jęz występuje — podobnie jak w *obiecz, obieczny* — hiperpoprawne *-cz-*: *przynuczony* zamiast *przynucony*.

r-zać 'rżeć': *rzać* jako koń C4. W Ekl ze zmianą *z* na *dz*: źrzebiec pod każdym jeznym *rdzá* K6v. W materiałach SłXVI tylko u Biernata z Lublina: od koni [...], ktorzy w Babilonie *rzają* BierEz G2v. Obocznie w Jęz *rżeć*: Iż pies szczeka, gęś kryra, wielbłąd *rże* Hhv.

szaleństwo 'głupota': godzi się odpowiedzieć szalonemu podług jego *szaleństwa* Ii2v = respondere stulto iuxta *stultitiam* suam y; *szaleństwo* to milczenia ścierpieć nie może G3—G3v = Nihil enim impatientius silentii quam *stultitia* e6v itd. W Ekl równolegle używa się synonimów *szaleństwo, głupstwo* i *głupość*, np.: Lepszy jest człowiek, który tai *szaleństwo* swe, niżli ten, który kryje mądrość swoję F8; aby [...] *w szaleństwie* [marg.: alias *w głupstwie*] nie byłby poniżon [...], poniżon *w głupstwie* D7v; przez *głupość* B7. W Jęz tłumacz nie użył ani razu *głupości* lub *głupstwa*, w jego ujęciu *Pochwała głupoty* Erazma byłaby *Pochwałą szaleństwa*. Dzięki szczegółowej monografii Ewy Ostrowskiej [60] wiemy, że *szaloność* i *szaleństwo* 'głupota' znane w średniowiecznej literaturze — przeszły do w. XVI, stosowane jednocześnie z *głupstwem*, np. zmyślone *głupstwo a szaleństwo* KwiatKsiąż; wydadzą [...] *głupstwo a szaleństwo* twoje ModrzBaz. *Głupota* jest wyrazem XIX-wiecznym. Który autor XVI-wieczny używał — jak tłumacz *Języka* — wyłącznie określenia *szaleństwo?* Odpowiedzi na to szukałam w indeksie zbiorczym SłXVI, lecz nie znalazłam przykładów, w których z całkowitą pewnością można by rozumieć *szaleństwo* jako 'głupotę', bez jednoczesnych użyć *głupstwa* lub *głupości* przez tych samych autorów.

szalony 'głupi': odpowiedzieć *szalonemu* Ii2v = respondere *stulto* y. W Jęz ani razu nie występuje *głupi*, używany wymiennie z *szalonym* np. w Ekl: Król *głupi*

---

[58] Zob. S i a t k o w s k i, *op. cit.*, s. 103—104.

[59] Zob. B a s a j, *op. cit.*, s. 68—69. Autor podaje też formy *przynucać* i *przynukać* z Krowickiego oraz indeksów IBL.

[60] Zob. E. O s t r o w s k a, *Rzeczowniki z przyrostkiem „-ość" w języku XVI wieku*. W zbiorze: *Odrodzenie w Polsce. Materiały Sesji Naukowej PAN, 25—30 października 1953 roku*. T. 3. Cz. 2. Pod redakcją M. R. M a y e n o w e j i Z. K l e m e n s i e w i c z a. Warszawa 1962, s. 349—350, 377—378.

straci lud swój C8; Powieść *szalonego* jest jakoby brzemię na drodze, ale w uściech mądrego będzie naleziona wdzięczność [...]. Pęta na nogach jest-ci *głupiemu* nauka Gv. Podobnie jak *szaleństwo* i *szaloność*, także *szalony* 'głupi' znany jest ze średniowiecznej literatury, zwłaszcza religijnej. W XVI w. za tą tradycją idzie Rej, tłumaczący w *Psałterzu* łac. *insipiens* jako *szalony* [61]. Podobnie jak przy rzeczowniku *szaleństwo*, powstaje pytanie: który z ówczesnych autorów używał przymiotnika *szalony* w znaczeniu 'głupi'? Indeks zbiorczy SłXVI dostarcza tym razem przykładów z Seklucjana i Reja: *Szalona*, a nie z wiary obietnica jest-ci mierziona przed Panem Bogiem SeklWyzn f2v = displicet enim ei [Deo] infidelis et *stulta* promissio Eccle 5, 3; widzę-ć, żeś z *szaloną* głową: nie wiesz, że lwa królem zową RejRozm 405.

szylawy: iż krola *szylawego* [druk: *ſchyláwego*] widział, a iż tym jego patrzenim srogi sie zdał Iv = ad regem *luscum* f6v. Wyraz ten nastręcza pewne trudności: Łoś odczytuje *schylawy* bez interpretacji [62], Linde (*s. v.* „Szylawy") podaje nasz cytat (nieco zniekształcony) z niem. *schielend* i objaśnieniem „rozoki, zezem patrzący". Brückner w *Słowniku etymologicznym* (*s. v.* „Szyl") wyklucza pożyczkę z niemieckiego, powołując się na wyrazy od tego pnia w różnych językach słowiańskich. Jednak w oparciu o czes. *šilhavý* 'zezowaty' uznałabym pol. *szylawy* za bohemizm.

trzebniej 'właściwiej, lepiej': języka używa, gdzie by *trzebniej* rąk a uszu L3; por. też *potrzebniej*: *Potrzebniej* sie zachowywa Ee6. W obu wypadkach spotykamy w comparatiwie rzadki skądinąd przysłówek odrzeczownikowy. Dość powiedzieć, że kartoteka SłXVI nie notuje haseł „Trzebnie" i „Trzebny". Wyraz to jednak znany słownikom: Linde oprócz naszego cytatu dodaje: biesiad *nietrzebnych* abyś zaniechała (z Paprockiego), Słownik Warszawski: na flegmiste sie rzeczy oglądać *trzebniej* (z Oczki). Podkreślić należy, że obaj XVI-wieczni autorzy, Oczko i Paprocki, pochodzili z Mazowsza.

umiały 'umiejętny': gdzie by nie było *umiałego* sprawce Aa8 = nauclerum *peritum* a clavo q8. Przymiotnik odimiesłowowy, w materiałach SłXVI notowany 2 r. u Bielskiego: Izabellę [...] języków rozmaitych *umiałą* BielKron (1551) 135; przepłynął [...] swym *umiałym* pływaniem BielSpr 5v. Wyraz zaliczany do bohemizmów [63].

welmi i *wielmi* 'bardzo': *welmi* mu *krótce* odpisali H; napił sie *welmi mało* Ff8 = bibit item *quam parcissime* n5v; *wielmi łakomie* V8v. W materiałach SłXVI *welmi* tylko w *Katechizmie* Seklucjana (1 r.), natomiast częste stosunkowo *wielmi*: u Bartłomieja z Bydgoszczy (2), Biernata z Lublina (2), Falimirza (3), w anonimowych *Fortuny i cnoty różności* (12), *Historiach rzymskich* (9), u Klonowica (2), Kwiatkowskiego (1), Leopolity (2), w anonimowych *Libri legationum* (5) i *Ludycjach wieśnych* (1), u Mączyńskiego (163), Murzynowskiego (10), Opeca (123), Paprockiego (5), Pudłowskiego (1), Reja (2), Seklucjana (1), w *Tarczy duchownej* (1), u Wujka (3). Czechizm, szczególnie wprowadzany przez Jana Sandeckiego-Maleckiego [64].

włośnie 'właściwie': wiele mówiąc albo *włosniej* blegocąc E6; obmówca, albo, jako je *włosnie* zową, żwacze Z2 itd. Przytaczam ten wyraz dla udokumentowania, że mimo cytowanych wyżej czechizmów tłumacz *Języka* zachowywał nieraz polską

---

61 Zob. *ibidem*, s. 377. Co do *Postylli* zob. K. Górski, *„Biblia" i sprawy biblijne w „Postylli" Reja*. „Reformacja w Polsce" t. 12 (1953—1955), s. 78.

62 Zob. Łoś, *Początki piśmiennictwa polskiego*, s. 239.

63 Zob. Urbańczyk, *Z dawnych stosunków językowych polsko-czeskich*, s. 162. — Reczek, *op. cit.*, s. 53.

64 Zob. Rospond, *op. cit.*, s. 188, 444.

formę tam, gdzie wkraczały już czechizmy, używano bowiem równolegle: *włâsnych* Jęz P8v, z dróg *włâsnych* Ekl D5, *włâsną* sentencyją Wył B6. W materiałach SłXVI *włośnie* już rzadkie: u Falimirza (1 r.) i Górnickiego (8). Wyrazami *włosny i włośnie*, które podległy fonetycznej bohemizacji na *własny*, *właśnie* zajął się i ze źródłami szczegółowo omówił Siatkowski [65].

wścipiać sie 'wtrącać się': ten, co *sie wścipiâ* w rzecz, jesli jeszcze nietrefnie odpowie, godzien wielkiego pośmiechu Ee4 = occupator ille, qui rogatum *loco depulit* t4v. W materiałach SłXVI tylko 2 r.: któżkolwiek, nie będąc bratem [...] Piotrowi rzymskiemu, *wściépiâ sie* w koronacyją królewską, taki kożdy wdziérâ sie w Kościół i *wściépiâ sie* gwâłtem w urząd kapłański OrzQuin X2. Linde dodaje XVI-wieczne przykłady z *Postylli* Gilowskiego. Prawdopodobnie wyraz z języka potocznego.

wystroga 'przestroga': wiele sie ukazało *ku wystrodze*, jako szkodliwa rzecz jest zły język Bbv. W tym samym znaczeniu *ostroga*: to pomoże barzo k temu, ku *ostrodze* naszej, gdy jedno na to będziem pieczą mieć, abysmy w sobie znali ty przyczyny, które nam szkodzą Ff2. W materiałach SłXVI *wystroga* jedyny raz u Reja: [prorocy] mieli nastawać dla *wystrogi* wiernych Pańskich RejAp 110. *Ostrogi* 'przestrogi' sprawdzić na razie nie mogłam, bo jest wyrazem niejednoznacznym. Wobec wyjątkowości *wystrogi* podejrzewałabym w niej spolszczony fonetycznie bohemizm *výstraha* 'przestroga'.

wzdzięczny 'miły': pieśni djabłu *wzdzięczne* Z5; [rzeczy,] które *wzdzięczne* Bogu Llv. Ogólnopolskim wyrazem był *wdzięczny*, formę *wzdzięczny* znajdujemy w materiałach SłXVI tylko 2 r. w modlitewniku Biernata z Lublina: co bych Tobie *wzdzięcznego* baczył BierRaj 16v; aby przyjął Pan Bóg tę ofiarę z ręku twoich *wzdzięczną* 19. Na tle wyrazów z prefiksem *wz-* przejętych z czeskiego: *wzbać się*, *wzdrażnić się*, *wzmnożyć się*, *wzwiastować*, *wzwolić*, *wzwołać*, *wzwyszyć*, a także konstrukcji *dzięki wzdać* [66] — można podejrzewać, że *wzdzięczny* jest również czechizmem.

zanieprażniać, *zanieprazniać*, *zanieprażnać* 'zapełniać, absorbować': uszy *zanieprâżniając*, a wiele mówiąc E6; proznym świegotanim *zanieprâżniają* uszy ludzkie Qv; wszytkich uszy tym napełniają i niepotrzebnym mówieniem *zanieprâzniają* I4v; [gadatliwi] *zanieprâżnają* ludzi, rzekczą, szczekają [...] włosniej snâdź, niż mówią D6. Nie notowane w materiałach SłXVI. Jest to bohemizm, wahania *z*//*ż* w tym wyrazie były właściwe także czeszczyźnie XVI-wiecznej [67].

zanieproznion 'zajęty': będąc na wojnie [...], był *zanieproznion* sprawami L2v. Nie notowane w materiałach SłXVI. Odpowiedni rzeczownik spotykamy w Wył: imo insze moje *zanieproznieniâ* A2v. Do przejętego z czeszczyzny *zanieprażniać*, uważając je za typ iteratywny polski, dorobiono dokonane **zanieprożnić* [68].

żert 'żart': pytano na *żert* a z krotofile I; jakoby [...] *żertem* Ee7. Wyraz w tej formie nie notowany w materiałach SłXVI, do polszczyzny przejęty za pośrednictwem czeskim, prawdopodobnie z średnio-górno-niemieckiego *sërten*, m. in. 'łudzić, okłamywać' [69].

żwacz 'oszczerca': obmówca albo *żwâcz* Aa3v; taki obmówca, albo, jako je włosnie zową, *żwacze* (!) Z2 = obtrectator clancularius p5v. W kartotece SłXVI tylko

---

[65] Zob. Siatkowski, *op. cit.*, s. 205—208.

[66] Zob. Reczek, *op. cit.*, s. 95—101, 117.

[67] Zob. Siatkowski, *op. cit.*, s. 173—174.

[68] Zob. *ibidem*, s. 174.

[69] Zob. J. Siatkowski, *Dwa Unglerowskie wydania „Katechizmu" (Reja)*. „Studia z Filologii Polskiej i Słowiańskiej" 6, s. 100—101.

u Calepina: Garrulus — szczebiot, *zwácz* (!) Calep 447b; nugax — plotka, *zwacz* (!) 707a, vitilitigator — obżuwcy, *zwacze* (!) 1130a.

żwawość 'gadatliwość': mowa albo *żwawość* niepotrzebnå, z szåleństwem złączona D4v = *loquacitas* vitium semper cum stultitia coniunctum est c4v; więcej przystoi krótkość a niewiele słów niżli zbytecznå *żwawość* H8. Wyraz nie notowany w materiałach SłXVI.

żwawy 'gadatliwy': Łacinnicy [...] zowący je [ludzi niepowściągliwego języka] języczne, *żwawe*, świegotliwe D6 = linguaces, *locutuleios*, garrulos c5v. W kartotece SłXVI notowany 14 r.: u Biernata z Lublina (3), Bielskiego (2), Górnickiego (1), Reja (4), Sarnickiego (1), Skargi (2) i w polskiej części Calepina (1), np.: *Zwawi* język tylko mają BierEz K3v; jednemu *żwawemu* człowieku rzekł: Gdyby ty moimi uszyma słuchał, milczałby BielŻyw 41; którym sie podoba człowiek *żwawy*, a takiego nazową biesiednym GórnDworz C8v; przed ludźmi fałesznemi a języka *żwawego* Rej Ps 189; *żwawy* [ksiądz], co sie nie może nakochać w swej mówce SarnUzn H4; on *żwawy* y słowny heretyk jako pień niemem został SkarŻyw 372; Linguax — *żwawy*, blegot Calep 606a. Chociaż *żuję*, *żwać* było wyrazem znanym w polszczyźnie, skłonna byłabym *żwawego*, *żwacza* i *żwawość* w przedstawionym wyżej wyspecjalizowanym znaczeniu uznać za bohemizmy. Kieruję się przy tym zapisem w siedmiojęzycznym słowniku praskim Piotra Lodereckera (1605) [70], w którym łac. *linguax* ma odpowiedniki czes. *mluvný* i *žvavý*, pol. — *żwawiec* L4v.

Przeprowadzona analiza dialektologiczna rzuca światło na pochodzenie i gusty literackie tłumacza dzieła Erazma. Fonetyczne cechy języka wskazały na Polskę północną, cechy słownikowe (*eż*, *kasztalan*, *trzebny*, *trzebniej* oraz *obiecz* i *przynuczenie* z hiperpoprawnym *cz*) zawęziły ten obszar do Mazowsza. Co do gustu literackiego — tłumacz pozostawał pod urokiem czeszczyzny. Liczne bohemizmy są tego wyraźnym dowodem. Dotąd wiedzieliśmy o Janie Maleckim z Sącza, że chętnie używał czechizmów i posługiwał się czeszczyzną w rozstrzyganiu poprawności form polskiego języka [71]. Malecki także był wydawcą niektórych dzieł Erazma i jego gorącym wielbicielem [72]. Jednak polszczyzna *Ksiąg* nie da się przypisać Sądeczaninowi. Wskazuje ona na Mazowszanina [73], pisarza zaangażowanego po stronie reformacji, jednego z literatów nie znanych, jak dotąd, z nazwiska historykom literatury.

---

[70] Zwrócił nań ostatnio uwagę V. Frančić w referacie *Dział polski w siedmiojęzycznym słowniku P. Lodereckera z r. 1605* („Sprawozdania z Posiedzeń Komisji" PAN, Oddział w Krakowie, 1966 ⟨1967⟩, s. 46—50).

[71] Zob. S. Rospond: *Kultura językowa w Polsce XVI wieku. I. Polemika poprawnościowa J. Maleckiego z J. Seklucjanem.* „Język Polski" 1938, z. 2; *Studia nad językiem polskim XVI wieku*, rozdz. poświęcone Sandeckiemu-Maleckiemu.

[72] Zob. J. Sandecki (Malecki), *Ewangeliarz z początku XVI w.* [...]. Wydał i wstępem poprzedził J. Janów. Kraków 1947, s. CXXXVI, CXLII. BPP 87.

[73] Z Mazowsza 15 (= 30% ogółu) pisarzy urodzonych w latach 1500—1525: A. Alantsee, S. Chróścieski, K. Goski, A. Gostomski, J. Górski, S. Grzepski, F. Krasiński, Szymon z Łowicza, A. Prażmowski, Wawrzyniec z Przasnysza, J. Seklucjan, M. Sękowski, F. Sierpski, Maciej Walerian z Warszawy, W. Wędrogowski — jak przytacza Z. Florczak (*Udział regionów w kształtowaniu się piśmiennictwa polskiego XVI wieku*. Wrocław 1967, s. 92 oraz mapa 2/II).

TERESA DOBRZYŃSKA

O DELIMITACJI TEKSTU LITERACKIEGO

Różnego rodzaju prace poświęcone zagadnieniu spójności tekstu — takie jak artykuł Zygmunta Saloniego, gdzie precyzuje się pojęcie spójności dla tekstu badanego jako ciąg zdań powierzchniowych, czy też takie jak sięgający do głębokiej struktury tekstu artykuł Anny Wierzbickiej wyjaśniający postać poszczególnych mechanizmów spójności [1] — zgodne są w jednym punkcie: wtedy kiedy przyjmują granice ciągu słownego, który będą traktować jako jeden tekst, za coś oczywistego. Tekst w ujęciu tych prac to ciąg określonej, skończonej liczby zdań [2] traktowany jako autonomiczna całość. Wszystkie zabiegi analityczne prowadzące do pokazania związków międzyzdaniowych dokonywane są tak, że nie przekraczają granic analizowanego ciągu. Jest to milcząco przyjęte założenie badawcze.

Wyobraźmy sobie, że ktoś złamał tę zasadę i spreparował całość z fragmentów dwu różnych tekstów, np. zestawił dwie książki w ten sposób, iż po przeczytaniu stronicy książki pierwszej możliwe jest kontynuowanie lektury na tekście drugim. Odbiorca tak spreparowanego „tekstu" potraktuje tę kontaminację albo jako dwa urywki dwu odrębnych całości i nie będzie się starał zinterpretować stosunku semantycznego dwu granicznych zdań — albo jako zabawę na zasadzie: wiem, że to dwa różne teksty, ale zobaczmy, co znaczyłby urywek dołączony, gdyby go potraktować jako dalszy ciąg pierwszego. Status tekstu drugiego charakteryzuje się w tym ostatnim wypadku oscylacją pomiędzy byciem dalszym ciągiem a byciem urywkiem odrębnej całości. Tekst dołączony jest obecny zarówno w swej autonomicznej warstwie znaczeniowej jak i w nowo uzyskanej pod wpływem przyłączenia. Efekt jest tym silniejszy, im bardziej sąsiadu-

---

[1] Z. Saloni, *Definicja spójności tekstu.* W zbiorze: *O spójności tekstu.* Wrocław 1971. — A. Wierzbicka, *O spójności semantycznej tekstu wielozdaniowego.* W: *Dociekania semantyczne.* Wrocław 1969.

[2] Terminu „zdanie" używam tu w sensie Klemensiewiczowskiego (*Zarys składni polskiej.* Warszawa 1961) „wypowiedzenia".

jące ze sobą zdania obu tekstów przypominają normalne zdania spójne, im potoczniejsze mechanizmy spójnościowe są tu naśladowane.

Biwalentnością znaczenia dołączonej części tekstu wynikłą z równoczesnego rozumienia tego tekstu jako odrębnego i jako tożsamego tłumaczyłabym mechanizm dowcipów literackich w rodzaju:

Jankiel z przymrużonymi na poły oczyma
Milczy i zda się dumać o losach jarzyny.

Rzecz ciekawa — nawet w wypadku przyzwolenia na łączne odczytanie obu fragmentów przyzwolenie to jest tylko połowiczne i odbiorca nie wyzbywa się przekonania, iż ma do czynienia z hybrydą. Dzieje się tak dlatego, że albo znany mu jest każdy z tych tekstów jako odrębna całość, albo wyciąga wnioski z zobaczenia dwu książek złączonych stronicami. Na mocy powszechnych zwyczajów wydawniczych teksty zapisane w różnie wyglądających egzemplarzach książkowych to dwa różne teksty.

Z powyższych rozważań wynika, że spójnościowa interpretacja tekstu możliwa jest tylko wtedy, kiedy traktujemy ten tekst jako autonomiczną całość. Nasuwa się teraz pytanie, czy ta autonomiczna całość nie poddaje się dalszemu opisowi tłumaczącemu jej autonomiczną całościowość, czy musi być pozostawiona poznaniu intuicyjnemu. Bliższe przyjrzenie się różnego rodzaju komunikatom językowym umożliwia, jak się okazuje, dotarcie do różnorakich konwencjonalnych sposobów delimitowania tekstu, dzięki którym z ciągu zdań tworzy się odrębna całość.

Niektóre spośród rozpatrywanych dalej zjawisk mają charakter trywialny. Ich wymienienie wydaje się jednak konieczne ze względu na nową problematykę, w jaką tu zostają włączone. Należy również zaznaczyć, że najbardziej trywialne zabiegi tekstotwórcze wykazują najpowszechniejszy zasięg i z tego tytułu powinny być poważnie traktowane.

Problematyka dotycząca wydzielania pewnych fragmentów rzeczywistości poprzez konwencjonalne układy znakowe jest istotna dla wszelkich dziedzin sztuki [3]; dadzą się przy jej pomocy opisać całościowo traktowane sytuacje ze świata stosunków międzyludzkich. Tutaj zajmę się jednak wyłącznie tekstami językowymi. Problematyka ta w innych dziedzinach może być opracowana przez odpowiednich specjalistów.

Wszelkie teksty językowe charakteryzują się znakowymi początkami i końcami. Znaki występujące na początku i na końcu tekstu pełnią dwojaką funkcję: z jednej strony znaczą 'to, co jest zawarte między tymi

---

[3] Zob. m. in.: Б. Успенский, *Структурная общность различных видов искусства на материале живописи и литературы. Materiały III Międzynarodowego Sympozjum Semiotycznego.* Warszawa 1968. [Maszynopis powielony]. — Ю. Лотман, *О моделирующем значении понятий „конца" и „начала" в художественных текстах.* W zbiorze: *Тезисы докладов во второй летней школе по вторичным моделирующим системам.* Тарту 1966.

znakami, ma być traktowane jako spójna całość' (są więc skierowane dośrodkowo), z drugiej strony określają granicę między tekstem a nie-tekstem, oddzielają tekst od tła, delimitują go — stąd też dalej nazywane będą delimitatorami. Delimitatory funkcjonują tekstotwórczo, w swej pierwszej funkcji nie są czym innym jak podstawową regułą spójności tekstu.

Delimitatory dzielą się [4] na: 1. Sygnały — wyrażenia leksykalne (wyłącznie!) przekazujące eksplicytną wiadomość o początku i końcu tekstu, np. (ośmieszone) „na początku mego listu...", „i na tym koniec", „zacznę od...", gdzie występują wyrazy: „początek", „koniec", „zaczynać", kończyć" itp. Eksplikacja semantyczna takich delimitatorów musi uwzględnić istnienie tych właśnie wyrazów na powierzchni tekstu. Wyrażenia te mają charakter metatekstowy. Jest rzeczą interesującą, że należąc do samej wypowiedzi, otwierają w niej jakby osobną płaszczyznę sygnalizującą list, opowiadanie, referat, przemówienie itp. 2. Symptomy początku i końca — znaki, które nie przekazują eksplicytnej informacji o granicach tekstu, jednak przez stałe występowanie na początku i końcu wypowiedzi rozumiane są podobnie jak sygnały [5]. Jedyna różnica polega na tym, że przy zapisie znaczenia tekstu sygnały są eksplikowane, natomiast informacja udzielana przez symptomy nie wchodzi do zapisu semantycznego.

Pod względem formy delimitatory o znaczeniu symptomów dzielą się na: 1. Leksykalne, np. „hm", „więc", „i tyle". Dla poszczególnych gatunków o wyraźnie określonym modelu gatunkowym da się pokazać powtarzalne układy leksykalne początkowe i końcowe [6]. Takiego rodzaju regu-

---

[4] Poza proponowaną tu klasyfikacją znaków istnieje wiele innych ujęć. Zob. choćby: R. Jakobson, *A la recherche de l'essence du langage.* „Diogène" 1965, z. 51. — T. Milewski, *Językoznawstwo.* Warszawa 1965. Ani podkreślająca względność rodzajową znaków klasyfikacja Peirce'a w relacji Jakobsona, ani też ujęcie Milewskiego nie dadzą się łatwo zastosować w obrębie utworu literackiego ulegającego stałej semantyzacji. Stosowany tu podział nie odwołuje się więc do wyżej wymienionych koncepcji, choć z jedną z nich (Milewskiego) łączy go identyczność terminów.

[5] Mechanizm tworzenia się symptomów delimitacyjnych opisałam dokładniej w artykule *O głosowej delimitacji tekstu* (w: *O spójności tekstu*).

[6] Obserwacje, czy też instrukcje normatywne, dotyczące typowych dla poszczególnych gatunków początków i zakończeń pojawiały się już w dawnych traktatach retorycznych bądź w pracach z zakresu poetyki. Zob. np.: Arystoteles: *Retoryka.* W: *Trzy stylistyki greckie. Arystoteles. Demetriusz. Dionizjusz.* Przełożył i opracował W. Madyda. Wrocław 1953, rozdz. 14, 19. BN II, 75; *Poetyka.* W: *Trzy poetyki klasyczne. Arystoteles — Horacy — Pseudo-Longinus.* Przełożył, wstępem i objaśnieniami opatrzył T. Sinko. Wyd 2, zmienione. Wrocław 1951, s. 17. BN II, 57. — Cyceron, *Topiki.* W: *Pisma filozoficzne.* T. 4. Warszawa 1963, s. 169, 170. — M. K. Sarbiewski: *Charaktery liryczne*; *O figurach myśli.* W: *Wykłady poetyki.* Przełożył i opracował S. Skimina. Wrocław 1958. BPP B, 5.

Obecnie daje się zauważyć zainteresowanie tą tematyką zarówno na terenie

larnym elementom w ramach określonego gatunku poświęcony będzie ten artykuł. 2. Nieleksykalne — dla tekstu mówionego będą to symptomy początku i końca zawarte w suprasegmencie [7] — w warstwie prozodyjnej tekstu. Do delimitatorów suprasegmentalnych zaliczam również delimitator polegający na przeciwstawieniu ciągu fonicznego okalającej go ciszy. Jest to najpowszechniejszy sposób delimitowania tekstów głosowych.

Klasyfikacja tu prezentowana pomija fakty z zakresu gestyki, mimiki, zajmując się jedynie delimitatorami, które pojawiają się w izolowanym tekście językowym.

O ile sygnały pełnią funkcję delimitacyjną na mocy swego znaczenia, o tyle znakowe funkcjonowanie symptomów ulega istotnym przekształceniom w czasie. Z elementów nie znaczących stają się one w miarę wielokrotnego wystąpienia w sytuacji nagłosowej lub wygłosowej elementami związanymi w świadomości odbiorcy ze skrajnymi biegunami tekstu. Szczególnie jednoznaczne są informacje uzyskane z odbioru takich elementów w tekstach o spetryfikowanym modelu gatunkowym. W niektórych tego typu tekstach poza powtarzalnością struktury początków i końców istnieją tradycyjne słowne formuły początkowe i końcowe, np. „dawno, dawno temu"; „za siódmą górą i siódmą rzeką"; „i ja tam byłem, miód i wino piłem"; „i żyli długo i szczęśliwie". Nie bez powodu wszystkie przytoczone tu formuły pochodzą z tzw. baśni czarnoksięskiej. Do wytwarzania się bowiem podobnych delimitatorów wyjątkowo korzystny grunt istnieje w gatunkach literatury ludowej, gdzie stereotypowość tłumaczy się przydatnością do łatwego powtarzania i powielania.

Dla zilustrowania problematyki symptomatycznych delimitatorów leksykalnych chciałabym prześledzić początki i końce XVI-wiecznych tekstów pieśni kościelnych wielkopostnych i wielkanocnych. Badania moje objęły 71 pieśni z 7 zbiorów [8]. Są to pierwodruki w wersji polskiej. Większość z nich oparta jest na wzorach łacińskich lub czeskich. Ponieważ jednak interesuje nas tylko możliwość znakowego odbioru powtarzalnych układów początkowych i końcowych, fakt nieoryginalności tekstów nie ma

---

językoznawstwa jak i literaturoznawstwa. Spośród prac literaturoznawczych można wymienić tu: *Romananfänge. Versuch zur einer Poetik des Romans. Zwölf Essays.* Herausgegeben von N. Miller. Berlin 1965. — D. Danek, *Wypowiedzi w dziele o dziele (w formach narracyjnych)*. „Pamiętnik Literacki" 1968, z. 3.

[7] Na temat delimitatorów tempowych w recytacji tekstów poetyckich zob. *O głosowej delimitacji tekstu* Dobrzyńskiej.

[8] *Kancjonał Walentego z Brzozowa* (1554). — *Kancjonał Jana Seklucjana* (1559). — *Kancjonał Piotra Artomiusza* (1587). — M. Laterna, *Harfa duchowna* (1592). — S. Grochowski: *Hymny kościelne.* Kraków 1598; *Hymny, prozy i kantica kościelne.* Kraków 1599. — *Katechizm wileński* (1600). Ekscerpcji materiału dokonałam z przygotowywanych obecnie przez Instytut Wydawniczy „Pax" edycji pieśni wielkopostnych i wielkanocnych.

żadnego znaczenia. W świadomości odbiorcy wszystkie one należały do tego samego pola gatunkowego. Kwestia takiej czy innej genezy w ogóle się tu nie liczy.

Analizę badanego materiału zacznijmy od przyjrzenia się początkom pieśni. Względy formalno-językowe pozwalają wydzielić w tym materiale cztery podstawowe typy.

I. Pieśni, w których pierwszym zdaniu znajduje się jedna z trzech prostych form imperatywu, np.:

Chwalmyż Boga wielebnego

Weselmy się wszyscy

Rozważajcież, wierni, dobroci Boga swego

Powstań, każda duszo wierna

Mękę Pana Chrysta i ukrzyżowanie
Waż, krześcijańskie zgromadzenie

Posłuchajcie żałoby niebieskiego Ojca

Od strony znaczeniowej grupę tę można scharakteryzować jako zawierającą wezwanie do zbiorowego działania wiernych (jest rzeczą charakterystyczną, że po rozkaźniku 1. poj. występuje zawsze albo rzeczownik zbiorowy: „zgromadzenie wierne”, „stadko Pańskie”, albo rzeczownik poprzedzony wielkim kwantyfikatorem: „każdy”, „wszyscy”). To zbiorowe działanie ma polegać na: oddawaniu chwały, dziękowaniu, rozpamiętywaniu, wyrażaniu radości. Wszystkie te czynności mają być zbiorową reakcją wiernych na określone wypadki z życia Chrystusa. Pieśń ujawnia dalej, o jakie wypadki chodzi; po formie imperatywnej następują najczęściej spójniki „bo”, „że”, które wprowadzają fragmenty historii Chrystusa. Oto typowy przykład:

Chwalmy teraz Pana swego,
Chrystusa wskrzeszonego,
Bo On będąc niewinny,
Chrystus, Baranek miły,
Raczył się dać zabić
Dla nas grzesznych.

W dalszym ciągu pieśni te rozwijają wątek wypadków z życia Jezusa, używając 3 os. l. poj.: „on”.

Charakterystyczną cechą początku tego typu pieśni jest więc wezwanie do integralnego działania wiernych. W większości wypadków występują oni w formie zaimkowej „my”.

Typ ten realizują 33 pieśni.

W kilku pieśniach zbiorowa czynność wiernych pokazana jest już w trakcie jej trwania w formie: „my" + 1 os. l. mn. trybu oznajmującego, np.:

Boże wszechmogący,
Ojcze żądający,
Chwalemy Cię z weselem
I z Twem Synem wskrzyszonem,
I z Duchem Świętem.

Wspomnieć wypada jeszcze 3 pieśni, wchodzące zresztą również do innych typów ukształtowania początku. Na tle omawianych wyżej, bardzo częstych formuł początkowych: „chwalmy", „wzdajmy chwałę", „ofiarujmy chwałę", początki tych pieśni: „Tobie bądź cześć, Panie"; „Sława i chwała bądź Tobie, Królu Chryste"; „O, jakoż to dzień sławny, wszelkiej czci i chwały godny" — wydają się również nacechowane.

II. Pieśni charakteryzujące się relatywizacją do zgromadzenia wiernych. Od strony formalnej wyraża się to masowym używaniem zaimka 1 os. l. mn. osobowego lub dzierżawczego. Oto kilka przykładów:

Zbawiciel nasz, Pan Bóg wszechmogący

Baranek nasz wielkonocny

Wstał jest z martwych za nas ukrzyżowany

Jezus Chrystus, nasz miły Pan,
Przyszedł na świat, ukazał nam
Wiele dobra

Wesołyć nam dzień nastał

Krystus leżał w mocy śmierci
Za nasze grzechy wydany

Chwalmyż Boga wielebnego,
Jenż wydał Syna swego,
Któryż przez swe umęczenie
Zrządził nam wykupienie.

Ten typ realizuje 38 pieśni.

III. Pieśni odznaczające się pod względem formalnym wystąpieniem na początku tekstu formy wołacza, np.:

Wynaleźco, Chryste, światła słonecznego

Chryste niebieski, sławny Królu anielski

Panie Jezu Chryste, Królu sławny

Sława i chwała
Bądź Tobie, Królu Chryste, wykupicielu

Wskazany i przywołany zostaje w ten sposób adresat pieśni. Wołacz pełni tu funkcję fatyczną. Pieśń jest ukształtowana jako jednostronna rozmowa z Bogiem — modlitwa. Biegunom komunikacji nadawca—odbiorca odpowiada tu nie ujawnione na początku „my" — zgromadzenie wiernych, i ujawnione, charakterystyczne dla początków tego typu „ty" — Bóg w osobie Chrystusa. W dalszym ciągu pieśni opowiada się fakty z życia tego „ty".

Ten typ realizuje 10 pieśni.

Omówione typy początków nie wykluczają się wzajemnie, stąd możliwość przyporządkowania danej pieśni więcej niż jednemu typowi ukształtowania. Współwystępowanie różnych struktur początkowych w nagłosie jednej i tej samej pieśni zauważamy na podanych wyżej przykładach (por. ostatnie przykłady dla II i III typu oraz przykład ilustrujący typ I zmodyfikowany: „my" + 1 os. l. mn. trybu oznajmującego).

Dokładniejsza analiza pozwala typy I i II sprowadzić pod względem znaczeniowym do wspólnego mianownika: w obu tych typach istnieje odniesienie do zgromadzenia wiernych. Najczęściej jest ono realizowane pojawieniem się solidarnościowej formy „my" w różnych funkcjach składniowych. Typ III reprezentuje strukturę odmienną, której wykładnikiem może być zaimek „ty". Jak zobaczymy, podobne kategorie pojawiają się i w zakończeniach pieśni.

Należy zwrócić uwagę, że oprócz charakterystycznych cech strukturalnych w poszczególnych typach pieśni występują na początku często powtarzane, a przez to nacechowane, sformułowania słowne. Dla typu I będzie to „chwalmyż", dla II — „nas", „nasz", dla III — „Chryste". Te powierzchniowe wykładniki typów przyczyniają się do ich wyrazistości.

IV. Pozostaje omówić grupę pieśni o początkach narracyjnych, np.:

Jest pisano dawnym rokiem

Zorza prowadzi dzień biały

Wstał jest Krystus z martwych Król.

Wysuwają one na czoło pieśni to, co w poprzednich trzech grupach znajdowało się po charakterystycznej strukturze początkowej, są więc w porównaniu z tamtymi zaczęte jakby od środka. Widać to wyraźnie przy porównaniu dwu następujących początków:

Weselmy się wszyscy,
Iże Krystus śmiercią swą śmierć przewyciężył
A wstawszy z martwych do nieba wstąpił.

Wstał jest Krystus z martwych Król.

Pieśni należące do tej grupy nazywać będziemy pieśniami o nie nacechowanych początkach. Grupa ta jest stosunkowo nieliczna: wchodzi tu 12 pieśni wobec 56 reprezentujących trzy pierwsze typy.

Nie wyciągając jeszcze wniosków z przedstawionego materiału, zajmijmy się analizą zakończeń pieśni. I tu daje się zauważyć szereg powtarzalnych struktur końcowych. Za linię demarkacyjną przyjmuję przejście od narracji o faktach z życia Chrystusa (wyrażającej się formami czasu przeszłego, zaimkiem „on" lub rzadziej „ty") do którejś z opisanych niżej struktur.

I. Pieśni kończące się bezpośrednim zwrotem do Chrystusa lub Boga Ojca, co od strony formalnej sygnalizuje forma „ty" i wołacz. Nadawcą jest zgromadzenie wiernych nazywające siebie „my". Utwory tu zaliczone mają typowy układ modlitewny. Odpowiada mu zresztą treść słów kierowanych do Boga: prośby o różne łaski dla modlących się i wyrazy uwielbienia kierowane ku adresatowi. W wypadku nagromadzenia takich próśb lub formuł pochwalnych — na koniec wysunięte zostają te, które mają największy ciężar gatunkowy: prośba o zbawienie oraz życzenie, aby chwała Boża była głoszona wiecznie. Przykłady na to ostatnie:

Bądź cześć, chwała Tobie,
Bo ta przysłuszy na Ciebie,
Bądźżeć ustawicznie dana,
Póki się ziemia i wszystko nie skona. *Amen.*
(Walenty z Brzozowa, *Sława i chwała bądź Tobie, Królu Chryste...*)

Bądźże chwała Tobie, Kryste,
Któryś zmartwychwstał zaiste,
Z Ojcem i też z Duchem Świętym
Na wiekuiste wieki. *Amen.*
(Piotr Artomiusz, *Baranek nasz wielkonocny...*)

Bądź pochwalon, Jezu Panie,
Przez Twe święte zmartwychwstanie.
Niech będzie cześć Ojcu Twemu
I z Nim Duchowi Świętemu. *Amen.*
(M. Laterna, *Zorza prześliczna wynika...*)

Chwała Tobie, Chryste Panie,
Za Twe święte zmartwychwstanie,
Z Ojcem i z Duchem społecznie
Teraz i zawsze, i wiecznie.
(S. Grochowski, *Królu z wieków królujący...*)

Podałam tu przykłady pieśni pochodzące od różnych autorów, aby wykazać, że powtarzalność określonej poprzednio struktury nie jest przejawem jakiejś maniery indywidualnej, lecz realizacją ponadindywidualnego

modelu gatunkowego, który narzuca takie właśnie zakończenia. Podobne zamknięcia mamy w 11 spośród badanych pieśni. Częste dołączanie do osoby Chrystusa także osób Ojca i Ducha Świętego oraz fakt, iż w błogosławieństwie pojawia się forma „na wieki" lub jej synonimy, skłania do przypuszczeń, że zakończenia te są wariantami modlitwy: „Chwała Ojcu, Synowi i Duchowi Świętemu teraz i zawsze, i na wieki wieków. *Amen*". Modlitwę tę częstokroć dodaje się w praktyce kościelnej do innych tekstów modlitewnych jako ich zakończenie.

A oto kilka przykładów zakończeń z różnie formułowaną prośbą o zbawienie:

Daj przez Twe wskrzeszenie
W Twej naświętszej chwale przebywanie. *Amen.*
(*Zbawiciel nasz, Pan Bóg wszechmogący*...)

Dajże się nam tu godnie czcić,
A po tej śmierci w Twej świętej sławie być. *Amen.*
(*Chryste niebieski, sławny Królu anielski*...)

Niech się to stanie, przyjmi nas w swe królowanie. *Amen.*
(*Panie Jezu Chryste, Królu sławny*...)

Jednaczu jedyny,
W Tobie my dufamy,
W imię Twe prosząc Ojca,
By nas zbawił do końca,
Panie Chryste nasz. *Amen.*
(*Bóg nasz wszechmogący*...)

W sumie taką prośbą kończy się 13 pieśni.

Typ zakończenia, którego wykładnikami są zaimki „ty" oraz „my" i który można nazwać typem modlitewnym, jest reprezentowany łącznie przez 31 spośród wszystkich badanych pieśni.

II. Pieśni charakteryzujące się — podobnie jak typ I początków — formą imperatywną skierowaną do wiernych. Ciekawe, że imperatywy odnoszą się tu najczęściej do tych samych czynności, które były realizowane w bezpośrednim zwrocie do Boga w pieśniach typu I: mają postać ‘chwalmy Boga’ lub ‘prośmy Boga o zbawienie’. Oto kilka przykładów zakończeń tego typu:

Czciemyż tego sławnego Pana nabożnemi prośbami,
Aby nas po niniejszej pracy
Przyjął ku swej radości. *Amen.*
(*Tobie bądź cześć, Panie, Zbawicielu nasz*...)

O, żądajmyż Jego,
Że przyjmie w dzień pośledni do Niego. *Amen.*
(*Pan Jezus k śmierci grożnie się biorąc*...)

Dajmyż chwałę Panu swemu, *alleluja*,
Bogu w Trójcy jedynemu, *alleluja*.
(*Krystus Pan dzisia zmartwychwstał...*)

Bądźmyż darów Jego wdzieczni,
A da nam żywot wieczny. *Amen*.
(*Jezus dobry sam jedyny...*)

Ten typ realizuje 15 pieśni.

Dwa wyżej omówione typy nie wykluczają się wzajemnie, lecz dopełniają: w typie II wierni ustalają swe wspólne stanowisko przed kontaktem z Bogiem, formułują, o co go będą prosić i jak błogosławić, zaś w typie I istnieje jakby bezpośredni kontakt z Bogiem i prośby czy też wyrazy uwielbienia zostają mu przedstawione wprost. Zarysowująca się możliwość połączenia obu typów zakończeń jest w rzeczywistości realizowana w przedstawionym tu zespole materiału. Dochodzi do głosu aż w 18 pieśniach. Prawie zawsze kolejność typów zakończeń jest właśnie taka: integracja wiernych — modlitwa (kolejność odwrócona występuje tylko dwukrotnie). Pieśni te można nazwać pieśniami zawierającymi obie struktury końcowe. Oto typowe przykłady takich zakończeń:

Przetoż my, krześcijani,
Dziś Jego sławne, radosne
Pamiętajmy wskrzeszenie.

Abysmy s Niem powstali,
A stary kwas z nas wymiótszy,
Nowe skropienie byli.

Godując z swem Barankiem,
Ciało jedząc a krew pijąc,
Sumnienie czyste mając.

O, dajże nam tu powstać,
A w nowości żywota trwać,
Ciebie w tem naśladować. *Amen*.
(*Wesołyć nam dzień nastał....*)

Przetoż zwycięzcy naszemu,
Królowi wiecznemu,
Chwałę wzdawajmy,
Sercem, usty zaśpiewajmy: *alleluja*.

Chryste nasz, ciałem zmartwiony,
Duchem obżywiony,
Jak Pan jedyny
Daj żywot, zgładziwszy winy. *Alleluja*.
(*Jezus Chrystus, nasz Zbawiciel...*)

III. Reszta pieśni — tj. 4 bardzo krótkie utwory — nie zawierają żadnej z opisanych struktur. Tekst urywa się na części narracyjnej.

Tak więc mamy 4 pieśni o nie nacechowanych zakończeniach wobec 64 o wyrazistych strukturach końcowych.

Należy wreszcie dodać, że poza 68 poddanymi klasyfikacji pieśniami materiał mój obejmował jeszcze 3 pieśni, celowo tu pomijane. Nie chodziło o brak omawianych struktur. Wręcz przeciwnie, są tam one tak rozrośnięte, że zajmują cały obszar utworu. Przestają w ten sposób wskazywać na początek czy koniec. Pieśni te nie zawierają występującej wszędzie indziej części narracyjnej, są typowymi modlitwami. Ze względu na tę odmienność budowy odsunęłam je z pola badań.

Zastanówmy się teraz, jakie wnioski dla problemu delimitacji tekstu płyną z przedstawionych wyżej klasyfikacji. Okazuje się, że badane pieśni kościelne powtarzają kilka niewiele się różniących modeli gatunkowych. Modele te charakteryzują się tym, że repertuar układów występujących na ich początkach jest bardzo podobny do repertuaru struktur końcowych. Słuchacz znający kilka opartych na tych modelach pieśni dość łatwo orientuje się w układzie każdej następnej, może wskazać jej początek, część środkową, koniec — równocześnie z percypowaniem tych fragmentów. Taka czy inna forma słowna powtarzalnej struktury początkowej lub końcowej jest dla odbiorcy znakiem bliskości granicy utworu. Dzieje się tak dlatego, że przez stałe występowanie w nagłosie lub wygłosie pieśni struktury te nabrały znaczenia symptomów delimitacyjnych. Informacja o bliskości granicy utworu nie jest tu związana bezpośrednio z pojawieniem się konkretnych słów (choć można przytoczyć takie najczęściej występujące słowa). Mamy raczej do czynienia z pojawianiem się pewnych kategorii gramatycznych jako wykładników określonych układów treściowych charakterystycznych dla badanych miejsc modelu pieśni.

Należy zwrócić uwagę, że te symptomatyczne formy językowe dopiero wtedy nabierają mocy informacyjnej, kiedy założy się, że tekst, w którym wystąpiły, reprezentuje gatunek pieśni kościelnej badanego typu. Pojawienie się takich samych form w innym kontekście jest obojętne dla odczytania delimitatorów tego tekstu.

Informacja, jaką uzyskuje słuchacz na podstawie odbioru opisanych wyżej symptomów delimitacyjnych, jest jedynie przybliżona [9]. Wiadomo,

---

[9] W kilku utworach na końcu strof narracyjnych pojawia się jedna z wyżej wymienionych struktur, typowych dla zakończenia pieśni, przy czym w następnej strofie powraca znów forma narracyjna. Mielibyśmy więc do czynienia z czymś w rodzaju delimitatora strofowego. Jeden z delimitatorów strofowych staje się zakończeniem całego utworu. Sytuacja jest tu mniej wyraźna niż gdzie indziej. Przy

że granica tekstu znajduje się gdzieś niedaleko, lecz odległość nie jest tu sprecyzowana. Rzeczywiście, rozpiętość fragmentów realizujących wymienione układy może być bardzo różna (niektóre z zakończeń mają po kilka strof). Znacznie dokładniejszą informację przynosi, również przewidziany regułami gatunku, delimitator leksykalny w postaci „*amen*", który pojawia się na samym końcu badanych tekstów; w wielu pieśniach w tej samej funkcji występuje „*alleluja*".

Zanalizowane wyżej symptomy delimitacyjne stanowią w tekstach literackich realizowanych głosowo jeden z komponentów wiązki zjawisk o charakterze znakowym, wskazujących na granicę tekstu. W skład tej wiązki wchodzą także symptomatyczne zjawiska prozodyjne operujące różnymi wartościami suprasegmentalnymi, m. in. delimitator polegający na przeciwstawieniu tekstu fonicznego pauzie — najpowszechniejszy delimitator tekstów mówionych [10].

Właściwe odczytanie znakowej wartości tych różnych delimitatorów pozwala określić granice utworu. Umożliwia to dalsze operacje interpretacyjne już w ramach wyodrębnionej i zamkniętej struktury. Opis strukturalny utworu jest niemożliwy bez podświadomego choćby odebrania znaków początku i końca. Świadomość znakowej funkcji elementów delimitujących jest istotna także z tego względu, że dopełnia semantyczną interpretację różnych płaszczyzn utworu literackiego jako struktury znakowej. Delimitatory o określonej postaci wchodzą do charakterystyki danego gatunku i uczestniczą w ewolucji tego gatunku. Jest więc rzeczą niezbędną uwzględnienie ich w badaniach teoretyczno- i historycznoliterackich.

Parafrazując wywody Siergieja Karcewskiego [11], który wykazywał, że każdemu ciągowi wyrazów wypowiedzianemu z intonacją zdaniową przypisuje się, choćby siłą, sens całościowy, chciałoby się powiedzieć, że każdy szereg zdań zdelimitowany w konwencjonalny sposób — uzyskuje, choćby siłą, interpretację spójnościową. Żadne, nawet najbardziej pasujące do siebie treściowo, zdania nie będą interpretowane jako tekst ciągły, jeśli nie zostaną przekazane w zdelimitowanej formie. Delimitatory pełnią

---

takim układzie większe znaczenie dla delimitacji wykazuje końcowe „*amen*" i pauza oraz delimitatory tekstu muzycznego.

[10] Normalna realizacja utworów badanego gatunku zakłada współwystąpienie tekstu muzycznego. Jeśli śpiewowi towarzyszy akompaniament, mamy wtedy do czynienia ze znakami delimitacyjnymi o postaci tzw. przygrywki i końcowego zwolnienia tempa, połączonego z wyakcentowaniem ostatnich akordów. Te fakty wchodzą również w skład wiązki delimitatorów.

[11] Zob. F. Vodička, *Przekład „Atali" Chateaubrianda*. W zbiorze: *Praska szkoła strukturalna w latach 1926—1948. Wybór materiałów*. Teksty przełożył i komentarzem opatrzył W. Górny. Warszawa 1966. Przywołany jest tam artykuł S. Karcewskiego *Sur la phonologie de la phrase*.

więc funkcję tekstotwórczą. Tekst językowy byłby zatem sekwencją zdań objętych delimitatorami, czyli mającą formę tekstu.

Jeśli już nawiązywać do myśli strukturalistów praskich, delimitatory byłyby tym, co zakreśla przestrzeń, na której obowiązują opisane przez Jana Mukařovskiego procesy akumulacji i dynamiki znaczeniowej właściwe tekstowi językowemu [12].

---

[12] Zob. J. Mukařovský, *O języku poetyckim*. W: jw.

Pamiętnik Literacki LXII, 1971, z. 2

ROMAN POLLAK

PIERWSZE I DRUGIE WYDANIE „DAFNIDY" TWARDOWSKIEGO

ZESTAWIENIE RÓŻNIC

Wydawało się, że fototypiczne wydanie *Dafnidy* Twardowskiego w „Bibliotece Pisarzów Polskich" (seria B, nr 6) w r. 1955 petryfikuje ostatecznie ten tekst jako podstawę dalszych studiów nad tym utworem oraz że przyjdzie zadowolić się fragmentem pierwodruku i kopią rękopiśmienną wydania 1, sporządzoną przez Ludwika Kamykowskiego, a przede wszystkim oprzeć się na fotokopii wydania 2. Wyszło ono w r. 1661, a więc jeszcze za życia Twardowskiego.

Aliści po r. 1955 wypłynął na widownię w zbiorach Ossolineum w nienaruszonym stanie pierwodruk w postaci tegoż egzemplarza, który był ongiś własnością Józefa Przyborowskiego, a następnie ks. Ludwika Zalewskiego. Od niego wypożyczył go Kamykowski przed drugą wojną, przygotowując krytyczne wydanie tekstu, i sporządził starannie skolacjonowany jego odpis. Odpis ten się zachował, ale sam tekst pierwodruku się zatracił i teraz dopiero go odnaleziono.

Wobec tego fototypiczna edycja wydania 2 *Dafnidy* uległa dewaluacji, ale tylko do pewnego stopnia. Wszakże oba wydania ukazały się za życia autora, a więc chyba za jego aprobatą. Niektóre błędy pierwodruku zostały usunięte w następnej edycji — i na odwrót: w paru miejscach wydanie 1 jest poprawniejsze. A więc oba pierwsze wydania są ważne, oba wzajemnie się uzupełniają. Na ogół pierwodruk jest o wiele staranniejszy. Z tej też racji zestawienie różnic jest konieczne. I tak:

Różnice występują wyraźnie już w edycji „Biblioteki Pisarzów Polskich", gdzie odtworzono fragment wydania 1 z kartą tytułową, wierszem *Na przezacny klejnot [...] Tyszkiewicow,* dedykacją pióra Hieronima Pascatiusa dla księżny Korybutowej Wiśniowieckiej, pisaną prozą, następnie wierszowaną dedykacją Januszowi Wiśniowieckiemu, pióra Twardowskiego, a wreszcie *Argumentem sceny.* Karty tytułowe obu wydań różnią się dość znacznie w szczegółach. W wydaniu 2 znikły wiersze de-

dykacyjne, znikła dedykacja Pascatiusa, ostał się tylko *Argument sceny*, tłoczony jednak antykwą.

Ograniczam się do wykazania ważniejszych różnic w tekście obu wydań, pomijając niekonsekwentnie oznaczane *a//á, z//ż, Ss//SS, sz//s, ę//e.* (Liczby wskazują: pierwsza strofę, druga — jej wers.)

		WYDANIE 1	WYDANIE 2
Prologus	2, 6	Apollinowi	Apollonowi
	6, 2	zorzę	zorze
	8, 2	ogromnych	ogromnym
Scena 1	1, 8	ludzkiemu	ludzkiego
Scena 2	3, 4	Tom	Com
Scena 3		Napeas, żeby	Napeas, że
	5, 1	pierszy	piersi
	6, 2	rzekach	rzeczach
	7, 4	oney	ono
	8, 2	[y] on wstyd	y wstyd
Scena 4		żáłotni	zalotni
	1, 6	odbywa ćię	odbywaćie
	2, 8	tonę w westchnieniu	tonę westchnieniu
	4, 8	po niey	po ni
	8, 3	mieszany	męszany
	10, 2	umurzy	umorzy
	11, 8	budzce	budce
Scena 5		uzywa	używa
	3, 1	miał go mieć	miał mieć
	12, 8	szczyry	szczery
Scena 6	3, 1	Fortunátách	fortunatách
	4, 6	żoną	z żoną
	7, 5	szedziwy	sędziwy
	7, 8	Raz wśiekłą	Raz w śiekłą
	11, 3	z morza	z zmorzá
	11, 5	zgráie	graie
Scena 7	12, 2	nie mylą mię	nie omylą mię
Scena 8	2, 3	Sczedł	Zszedł
	3, 5	szarneczka	Sárneczká
Scena 9	3, 2	mierzoną	mierźoną
	9, 6	Wspore	Wsporę
	10, 3	Pásterzámi	Pásterkámi
	11, 3	Sąśmy	Záśmy
	13, 3	z pięty	zpięty
	13, 4	źebrá	źiebrá
	15, 5	Nieſmák	Nieſmok
	17, 6	mierzoną	mierźioną
Scena 10	1, 1	przyźdź	przyść
	5, 7	Diány	Dyánny
Scena 11	3, 5	Delfu	delfu
Scena 12	2, 5	drzew	drew
	3, 6	z Dyaną	z Dáphnidą

Scena 14	3, 6	w ręcz	w rzecz
	6, 2	kánáry	Ránámi

W pierwodruku *Dafnidy* brak *Pieśni na pożegnaniu pierwszej* i *Pieśni na pożegnaniu drugiej*. Na odwrocie ostatniej karty odbiła się karta tytułowa innego utworu poety — *Satyr na twarz Rzeczypospolitej w roku 1640*. Widocznie drukarnia do egzemplarza *Dafnidy* dołączyła egzemplarz świeżo wytłoczonego i jeszcze mokrego *Satyra*, wskutek czego tytuł odbił się na ostatniej, czystej stronie *Dafnidy* [1].

W rękopisie PAN w Krakowie z końca XVII w. (datę 1692, dzień i miesiąc wymieniono przy końcu rękopisu) znajduje się odpis *Dafnidy* wykazujący lekcję przypuszczalnie trafniejszą od wszystkich innych wersji, nie wyłączając pierwodruku; np. (liczby wskazują: pierwsza stronicę, druga — jej wers): 18/26 Apollinowi (zamiast Apollinowe), 31/2 nieprzebyte (nieprzebite), 38/12 utrąconey (utraconey), 40/3 męskiemu (miękkiemu), 47/24 Lerny (Lárwy), 52/4 tędy (tedy), 64/7 dziewczęcey (dziecięcey), 66/22 zmierzchu (zwierzchu), 72/27 żeć przyszło (żeś przyszło). Jest to więc może odpis przygotowanego przez autora poprawniejszego wydania. W tymże rękopisie znajduje się po *Pieśni na pożegnaniu pierwszej* i *drugiej* — *Pieśń trzecia*, przytoczona w edycji fototypicznej *Dafnidy* z r. 1955 w ramach wstępu (s. 10—11).

Ossoliński egzemplarz unikatu pierwodruku (sygn. XVII — 2817 — III) jest oprawny w tekturę, a na grzbiecie z półskórka złotymi literami: „*Daphnis*". Na wewnętrznej stronie okładki ekslibrys: „Biblioteka Fundacji W. Hr. Baworowskiego we Lwowie Nr 18808". Na zewnętrznej stronie okładki sygnatura Ossolineum. Na karcie przed tytułem — notatki ołówkiem: „Unikat pierwodruku całkowity (Estr. 31, 434), zakupiony u Igla za 650 zł 2/3, 1937. Poprzednim właścicielem był X. dr Zalewski". Na tejże przedtytułowej karcie *recto* — wyblakłym atramentem: „Przyborowski".

---

[1] Jak wnioskuje dr Józef S z c z e p a n i e c, były kierownik działu starodruków Biblioteki Ossolineum, to wydanie *Satyra* zostało wydrukowane także u Anny Konradowej.

STEFAN GABER

NIEZNANY POBYT JÓZEFA ANDRZEJA ZAŁUSKIEGO W LOTARYNGII W ROKU 1756

W 1926 r. Pierre Boyé, historyk lotaryński, którego prace o Stanisławie Leszczyńskim nadal cieszą się powszechnym autorytetem, wydał interesujące dzieło poświęcone polskiemu dworowi w Lunéville[1]. Od tego czasu panowało przekonanie, że powiedziano już wszystko na temat Polaków żyjących w otoczeniu byłego króla Polski. Minęły 44 lata, w ciągu których archiwa departamentu Meurthe-et-Moselle wzbogaciły się, zwłaszcza dzięki obowiązkowi złożenia oryginałów z kancelarii notariuszy urzędujących w Lunéville w XVIII wieku[2]. Znaleźliśmy tam szereg nieznanych dokumentów dotyczących Józefa Andrzeja Załuskiego, wielkiego referendarza Korony Polskiej, wielkiego jałmużnika („*aumonier*") króla Stanisława, przeora obdarzonego prebendą („*abbé commendataire*") Fontenay[3] i Villers-Bettnach[4], burmistrza („*grand prévôt*") Saint-Dié, który przebywał w Lotaryngii od r. 1737 do 1742, po czym powrócił do ojczyzny. Według Pierre'a Boyé — Józef Andrzej Załuski nie ujrzał już nigdy Francji ani Lotaryngii[5].

Przed odjazdem Załuski powziął środki ostrożności, wyznaczając pełnomocnika do administrowania dochodami i dobrami, które pozostawił w Lotaryngii. Rola ta przypadła szlachcicowi („*écuyer*") nazwiskiem Jacques Chardin, porucznikowi, dowódcy żandarmerii konnej Lotaryngii i księstwa Baru. Wśród najcenniejszych dóbr figurowały tysiące książek, złożonych najpierw w pałacu Lunéville, potem przeniesionych z rozkazu Stanisława Leszczyńskiego do klasztoru Minimes[6] w tymże mieście. Skrzy-

---

[1] P. Boyé, *La Cour polonaise de Lunéville 1737—1766*. Nancy 1926.

[2] Na mocy zarządzenia z 14 III 1928, tj. w 2 lata po wyjściu książki Boyégo.

[3] Opactwo cystersów, gmina Marmagne (Côte d'Or).

[4] Opactwo cystersów, diecezja i okręg Metz, kanton Vigy (Moselle).

[5] Boyé, *op. cit.*, s. 123: „Razem z opactwem Fontenay zachował on w Lotaryngii, gdzie nie ujrzano go już więcej, opactwo Villers-Bettnach".

[6] Minoryci — spokrewniony z franciszkanami zakon żebraczy, założony w r. 1435 przez Franciszka a Paulo.

nie złożone tam nie były zabezpieczone przed wilgocią, tak że kilkakrotnie Chardin musiał wypłacić dość znaczne sumy robotnikom, którzy chronili zbiory zgromadzone przez byłego kapelana królewskiego, wzmacniając paki i kładąc je na belkach [7]. Książki pozostały aż do r. 1745, kiedy to długotrwały transport rzeczny i morski pozwolił im dotrzeć do Gdańska i Warszawy.

Nie będziemy tu przypominać dobrze znanego epizodu z książkami pożyczonymi przez sekretarza Stanisława, Solignaca, opracowującego historię Polski. Boyé mówił o nim w r. 1920, a Maria Manteufflowa powróciła niedawno do zagadnienia, przydając — dzięki korespondencji braci Załuskich zachowanej w Bibliotece Narodowej w Warszawie — uzupełnienia [8]. Można by dorzucić wiele dalszych szczegółów, zwłaszcza dotyczących dokładnej listy dzieł zatrzymanych przez Solignaca, lecz nie należy to do *meritum* naszego artykułu (wyczerpująca praca na temat dworu polskiego jest obecnie w przygotowaniu).

Informowany o tym, co działo się w Lotaryngii, Załuski nie wydawał się zadowolony z administracji Chardina, gdyż nowe upoważnienie zostało wystawione przez wielkiego referendarza u mecenasa („*maître*") Albrechta, w Warszawie, 7 lipca 1749 [9]. Wyznaczony w ten sposób pełnomocnik nazywał się Melchior Gurowski. Był to Polak, którego Stanisław mianował opatem w Clairlieu [10]. Niemniej Gurowskiemu nie udało się poprawić sytuacji finansowej Załuskiego, który wolał przybyć osobiście do Lotaryngii, gdzie znalazł się 28 maja 1756; pod tą datą wystawił on nowe upoważnienie u mecenasa Thirieta, notariusza królewskiego [11].

Także tym razem wybrał Polaka — Jana Nepomucena Baranowskiego, księdza przebywającego w Lunéville, o którym na razie nic bliższego nie wiemy. Treść tego aktu notarialnego pozwala stwierdzić, że Józef Andrzej Załuski był rzeczywiście obecny w Lotaryngii w ostatnich dniach maja 1756 [12]. Kilka dni później, 17 czerwca, odnowił on swe pełnomoc-

---

[7] Wyszczególnienie tych kosztów zawiera pierwszy rachunek wydatków Chardina (M-M [= Archiwum Meurthe-et-Moselle], 34 E 24 nro 82.

[8] P. Boyé, *Le Petit fonds Załuski de la Bibliothèque Publique de Nancy.* „Bulletin de la Société d'Archéologie Lorraine" 1920. — M. Manteufflowa, *Księgozbiór Józefa Andrzeja Załuskiego w Lotaryngii i jego droga do Polski.* „Rocznik Biblioteki Narodowej" t. 2 (1966).

[9] Akt ten, chociaż zawarty w Polsce, podlegał kontroli w Lunéville (M-M, C. 1991, fol. 45 nro 6).

[10] Opactwo cystersów, gmina Villers-lès-Nancy (Meurthe-et-Moselle).

[11] M-M, 8 E 34 nro 82.

[12] „Przed niżej podpisanymi notariuszami królewskimi, osiadłymi w Lunéville, osobiście pojawił się wysoko urodzony i potężny pan [*haut et puissant seigneur*] Józef Andrzej hrabia Zaluski, wielki referendarz Korony Polskiej, a obecnie na dworze w Lunéville — który uczynił, stworzył i ustanowił swym pełnomocnikiem ogólnym i szczególnym księdza Nepomucena Baranowskiego, duchownego przebywa-

nictwo u innego notariusza, mecenasa Levêque'a [13]. Sprawdziwszy rachunki Chardina i opatrzywszy je własnoręcznymi uwagami, Załuski okazał swe niezadowolenie. Nie mając czasu, by samemu załatwić tę kłopotliwą sprawę, przyjął z góry wyjście polubowne „pod karą tysiąca liwrów płatnych od tego, kto odmówi podporządkowania się decyzji [...] rozjemców", co zostało postanowione 29 czerwca 1756 [14]. Jako arbitrów sporu Załuski i Chardin zgodzili się wyznaczyć panów: Thomassin, właściciela Hénaménil i naczelnika sądu („*bailliage*") w Lunéville; Marchis, szlachcica, asesora w tym samym sądzie; mecenasa Gay, adwokata przy suwerennym dworze Lotaryngii i Baru. Wydaje się, że po dopełnieniu tej formalności Załuski opuścił natychmiast Lotaryngię.

Wyznaczeni rozjemcy zajęli się niezwłocznie rachunkami Chardina, które rozpatrzyli bardzo starannie, tak że sprawa została załatwiona 19 sierpnia 1756. Pierwsza księga rachunków wykazywała przychód 569 liwrów 8 soldów w monecie francuskiej, podczas gdy w drugiej dochód wynosił 978 liwrów 2 soldy. Chardin wypłacił zatem sumę 1547 liwrów 10 soldów Baranowskiemu, który podjął się przekazać ją Załuskiemu [15].

Jednakże liczne spory z dzierżawcami terenów należących do opactwa Villers-Bettnach i przewóz książek Załuskiego „zjadły" znaczny dochód, jaki przynosiły dwa opactwa. 21 listopada 1757 Baranowski złożył rachunki Chardina, przedmiot sporu, u mecenasa Levêque'a; zostały tam u jego następców aż do r. 1960, kiedy to przekazano je do archiwów Meurthe-et-Moselle, gdzie znajdują się do dziś.

Pobyt wielkiego referendarza w Lotaryngii w 1756 r. pozwala nam zrozumieć sens, dotychczas niejasny, ustępu w pamiętnikach księcia de Luynes, w których tenże zaznacza, że nazwisko Załuskiego zostało wymienione w Trybunale („*Parlement*") w Paryżu, 9 marca 1757, w związ-

---

jącego w Lunéville, któremu daje władzę i zlecenie [*commission*] za siebie i w swym imieniu jako opat rozporządzający prebendą [*abbé commendataire*] opactw Villers-Bettnach, Lotaryngia niemiecka, diecezja Metz, i Fontenay, diecezja Autun, ściągania i egzekwowania wszystkich dochodów, korzyści, zysków, czynszów, grzywien, praw właściciela i wszystkich innych, które mogłyby istnieć [...]. 28 maja 1756 r. przed południem i wymieniony pan hrabia Zaluski podpisał jako wiadome mu, po przeczytaniu. [Podpis:] Józef Andrzej hrabia Załuski, w. referendarz Polski, opat Wąchocka [*de Vanchock*], Villers et Bettnach" (M-M, 8 E 34 nro 82).

[13] „Ja, niżej podpisany hrabia Zaluski, wielki referendarz Polski, deklaruję, że daję pełną i całkowitą władzę księdzu Baranowskiemu [Baranosky] układać się co do wszelkich sporów, które mogłyby zajść tak wobec pana Chardin jak i Chavanne'a, i uczynić w tym przedmiocie wszystko, co osądzi za słuszne — przyjmując i zatwierdzając wszystko, co zostanie zrobione przez niego, jak bym to uczynił ja sam. W Lunéville, 17 czerwca 1756. [Podpis:] Józef Andrzej hrabia Załuski, wielki referendarz Polski" (M-M, 34 E 24 nro 82).

[14] M-M, 34 E 24 nro 82.

[15] Jw.

ku z zamachem Damiensa na Ludwika XV w dniu 5 stycznia poprzedniego roku [16]. Lecz bardzo szybko okazało się, że Załuski nie mógł znać tej sprawy, i Trybunał uznał, iż chodziło o „powiedzenie nieuzasadnione, które naraziłoby niepotrzebnie [*mal à propos*] obce państwa, nie przynosząc żadnej korzyści" [17].

Oczywiście książę de Luynes nie miał żadnego powodu, by wymienić nazwisko Załuskiego w 15 lat po jego wyjeździe z Lotaryngii. Fakt ten można wyjaśnić jedynie przez związanie go z pobytem wielkiego referendarza w Lotaryngii z początkiem roku 1756. Być może Załuski udał się również do Paryża. Trudno to stwierdzić w dzisiejszym stanie badań. W każdym razie trzy akty notarialne, podpisane przez Załuskiego w 1756, świadczą o rzeczywistej jego obecności w Lunéville, a podpisy są tej samej ręki, która sygnowała wiele innych nie opublikowanych dokumentów z lat 1737—1742.

Pierwszą wzmiankę o tym drugim pobycie Załuskiego w Lotaryngii stanowi pełnomocnictwo udzielone u mecenasa Thirieta 28 maja 1756, ostatnią zaś akt sporządzony u mecenasa Levêque'a w miesiąc później, 29 czerwca. Pozwala to stwierdzić, sprzeciwiając się zdaniu Pierre'a Boyé, że Załuski przebywał krótko w Lunéville, przed śmiercią Stanisława. O ile nam wiadomo, nikt jeszcze nie pisał o tym drugim pobycie w Lotaryngii.

Nasze poszukiwania obecnie prowadzone przyniosą, być może, dalsze szczegóły.

---

[16] Duc de Luynes, *Mémoires sur la cour de Louis XV*. T. 15. Paris 1860, s. 435: „Pierwszą sprawą, o jakiej mówiono, była sprawa 85-letniego księdza zwanego La Chapelle, o którym utrzymywano, że wyjawił wielkiemu referendarzowi Polski, p. Załuskiemu, projekty spisku na życie króla".

[17] *Ibidem*.

Pamiętnik Literacki LXII, 1971, z. 2

LISTY BOLESŁAWA PRUSA DO ANTONIEGO OSUCHOWSKIEGO

Opracował

TADEUSZ KŁAK

Muzeum Bolesława Prusa w Nałęczowie zdołało zgromadzić w swoich zbiorach, oprócz innych bogatych materiałów, poważną część zachowanej korespondencji pisarza. Są tam m. in. największe zespoły autografów listów Prusa — do żony Oktawii i do Aliny Sacewiczowej [1]. Wszystkie znajdujące się w zbiorach Muzeum listy Prusa były już przedmiotem różnych publikacji.

W ostatnich latach nałęczowskie Muzeum nabyło od Ryszarda Wenglorza z Rybnika zespół 47 listów Prusa do Antoniego Osuchowskiego, 1 list do nieznanego adresata oraz 3 dokumenty dotyczące spraw wydawniczych pisarza. Istnienie tych listów nie było badaczom twórczości Prusa zupełnie wiadome.

W tomie *Listów* Prusa (Warszawa 1959) nazwisko Antoniego Osuchowskiego pojawiło się kilka razy, przede wszystkim zaś wystąpił on tam w roli jednego z kuratorów testamentu pisarza. *Listy* nie dostarczają jednak zbyt obfitego materiału do wyrobienia sobie pojęcia o rodzaju kontaktów, jakie łączyły znanego mecenasa i działacza społecznego z autorem *Faraona*. Opublikowane niedawno przez Zygmunta Szweykowskiego ostatnie tomy *Kronik* Prusa pozwalają domyślać się, iż więzi te były bardzo bliskie. W *Kronikach* z lat 1907—1908 Prus kilka razy wypowiadał się na temat działalności Osuchowskiego, brał go w obronę przed różnymi atakami. Wprawdzie w swojej publicystyce Prus bronił różnych spraw i ludzi, jednak rzadko czynił to w takich rozmiarach i z takim przekonaniem.

We wspomnianym tomie *Listów* nie znalazł się ani jeden list Prusa do Osuchowskiego, także późniejsze publikacje odnalezionych listów pisarza istnienia takich listów nie ujawniły. Toteż zespół listów będący przedmiotem niniejszej publikacji zaskakuje swoją obfitością. Przyjaźń Prusa z Osuchowskim ukazała się tu w świetle o wiele jaśniejszym, uwidoczniła się też wybitna rola warszawskiego adwokata w prowadzeniu niektórych interesów prawnych Prusa.

Przyjrzyjmy się zatem bliżej postaci adresata tych listów [2]. Antoni Osuchowski

---

[1] B. Prus, *Listy do narzeczonej i żony*. Opracowała H. Porębska. Wrocław 1953. — *Ostatnia miłość w życiu Bolesława Prusa*. Odnalezione listy opracowała i wstępem opatrzyła G. Pauszer-Klonowska. Warszawa 1959.

[2] Informacje o A. Osuchowskim czerpano m. in. z prac: J. Kornecki, *Antoni Osuchowski, wielki jałmużnik oświaty polskiej. Życie i prace*. Warszawa 1928 (odbitka z „Oświaty Polskiej"). — J. Hulewicz, *Akademia Umiejętności w Krakowie. 1873—1918. Zarys dziejów*. Wrocław 1958.

(1849—1928) był synem uczestnika powstania listopadowego, emigranta. Dzieciństwo i młodość spędził w Paryżu, później powrócił do kraju, podejmując studia prawnicze w Szkole Głównej (w tym samym roku do Szkoły Głównej wstąpił także Prus); po ukończeniu studiów pracował jako adwokat przysięgły, nie adwokatura jednak stała się naczelnym jego zajęciem, lecz służba społeczna na rzecz zagrożonej polskości oraz zbieranie funduszów na potrzeby nauki polskiej. Już wówczas nazywano go „jałmużnikiem", początkowo zresztą nadając temu określeniu także odcień ironiczny, czemu przeciwstawiał się Prus w jednej z *Kronik*.

Działalność Osuchowskiego obejmowała tereny Poznańskiego i Śląska. Dla Banku Ziemskiego w Poznaniu, który przeciwstawiał się niemieckiej akcji kolonizacyjnej, Osuchowski pozyskał miliony marek, zreorganizował go, czyniąc skutecznym oparciem polskości w walce z germanizacją. Wspomagał instytucje polskie na Kaszubach i na Mazurach. Szczególnie wiele uczynił Osuchowski dla Śląska, zwłaszcza Cieszyńskiego; położył zasługi w powołaniu Macierzy Szkolnej Księstwa Cieszyńskiego, współdziałał w powstaniu gimnazjum polskiego i seminarium nauczycielskiego w Cieszynie oraz innych szkół.

Po roku 1900 Osuchowski poświęcił się przede wszystkim sprawom organizacji i wspierania oświaty polskiej, a także zbieraniu funduszów dla polskich instytucji naukowych. Należał Osuchowski do Towarzystwa Tajnego Nauczania, zorganizowanego przez C. Śniegocką, zaś po utworzeniu w r. 1905 Polskiej Macierzy Szkolnej wybrano go tymczasowym prezesem tej instytucji. Kandydatura Osuchowskiego, „męża zaufania" stronnictwa Polityki Realnej (grupującego dawnych ugodowców), napotkała opory Stronnictwa Narodowo-Demokratycznego, które opanowało Polską Macierz Szkolną i jej zarząd. Toteż nic dziwnego, że między członkami ND a Osuchowskim nawarstwiały się napięcia i w końcu stał się on przedmiotem ostrych ataków (listy Prusa i komentarze do nich ukażą te sprawy dokładniej).

Ogromne zasługi położył Osuchowski dla Akademii Umiejętności w Krakowie. Zjednywał dla niej zapisy, gromadził fundusze, w r. 1904 zaś utworzył Towarzystwo Popierania Wydawnictw Akademii. Prezes Akademii, Bolesław Ulanowski, „miał w nim prawą rękę na terenie zaboru rosyjskiego, gdzie niepozorna kancelaria Osuchowskiego była jakby nieoficjalnym ministerstwem finansów Akademii" [3].

Tę rolę Osuchowskiego uwypuklił mocno Jan Hulewicz w monografii Akademii Umiejętności, prostując i polemizując z niektórymi opiniami Juliana Krzyżanowskiego o zasłużonym działaczu jako o „człowieku niezwykłej energii, ale nieznośnym" [4]. Do takich opinii dały pretekst słowa Sienkiewicza, który w chwili irytacji pisał w liście do Janczewskiej: „pomyśl, że mnie to spotyka od człowieka, który bez mojej pomocy nie zebrałby, otwarcie mówiąc, ani połowy tego co zebrał. Jeden tylko mój list przyniósł sto tysięcy rubli. Pisałem ich wiele; podpisywałem setki i tysiące odezw i, oczywiście, liczono się nie z nim, którego poczytywano za uprzykrzonego kwestarza, ale ze mną. — Całą zasługę brał dla siebie, ale ponieważ chodziło o dobro publiczne, więc na to pozwalałem i nawet z pewnym humorem podsadzałem go na ten postument ojca ojczyzny, na którym z powodu wysokości zachorował na megalomanię. A ponieważ poza składkami nie można z nim o niczym mówić, więc ile mnie nanudził, to Bóg jeden wie" [5].

Są jednak i inne wypowiedzi Sienkiewicza, które zasługi Osuchowskiego dla

---

[3] H u l e w i c z, *op. cit.*, s. 65.

[4] J. K r z y ż a n o w s k i, *Henryk Sienkiewicz. Kalendarz życia i twórczości.* Wyd. 2, rozszerzone. Warszawa 1956, s. 290.

[5] Cyt. za: jw., s. 286.

społeczeństwa stawiają w innym świetle. Być może prawda znajdowała się pośrodku. Zapewne o Osuchowskim krążyły opinie niechętne mu, skoro Prus rozpoczyna od polemiki z nimi jedną z *Kronik*, poświęconą obronie Osuchowskiego: „W zniewieściałym języku warszawskim, w którym deklamacja równa się z patriotyzmem, piękny styl z wielkością charakteru, a bohaterstwo z aktorstwem, w tej gwarze sypialniano-zakulisowo-cukiernianej mecenas Antoni Osuchowski nosi tytuł »jałmużnika«. W gruncie rzeczy Osuchowski był i jest pierwszorzędnym działaczem społecznym w tak ważnych dziedzinach, jak ziemia, oświata, nauka" [6].

Prus należał do tych, którzy cenili wysoko znaczenie działalności Osuchowskiego, i w razie potrzeby bronił go przed różnymi atakami. Listy również to poświadczają, zwłaszcza ten, gdzie Prus namawia „mecenasa i wuja" do pisania autobiografii dla przeciwstawienia się przyszłym tendencyjnym naświetleniom. Prusowi bardzo zależało na upowszechnieniu doświadczeń działaczy w stylu Osuchowskiego wśród całego społeczeństwa. W jednej z *Kronik* charakteryzował wypracowane przezeń metody działania: „Zanim weźmie się do czegoś, poznaje rzecz praktycznie, na najlepszych wzorach. Potem rozpisuje tysiące listów, zbiera ludzi na sesje, zachęca do ofiar... Pracuje literalnie dzień i noc, po szesnaście i więcej godzin na dobę; nie sypia, chudnie, denerwuje się, a gdy mu lekarze gwałtem nakazują wyjechać, jeszcze i podczas wakacji koresponduje, zwiedza, kwestuje..." [7]

Wyrazy troski o zdrowie „pana i wuja", namowy do wypoczynku odnajdziemy w wielu listach Prusa. Nie było to tylko przeczulenie pisarza czy przejaw jego przysłowiowej dobroci. Korespondencja Osuchowskiego z Akademią krakowską prowadzi do podobnej obserwacji. Wspomniany już monografista Akademii, opierając się na listach Osuchowskiego, pisał: „W bezinteresownej, z ukrycia prowadzonej z całą żarliwością pracy [...] spalał się organizm Osuchowskiego" [8].

Dla badań nad Prusem znaczenie publikowanych tutaj listów jest bardzo poważne, i to z paru powodów. Po listach jego do żony i do Aliny Sacewiczowej jest to trzeci pod względem wielkości zespół epistolarny. Ale nie tylko liczba listów nadaje temu zbiorowi znaczenie. Ujawniają te listy nowe fakty biografii pisarza, a niektóre sprawy oświetlają głębiej i z innej strony, niż się je dotychczas widziało. Tak np. dopiero tutaj dowiadujemy się o istnieniu testamentu Prusa już w r. 1902, choć tekst jego się nie dochował (znany jest tylko testament z r. 1908). Listy do Osuchowskiego oraz załączone dokumenty przedstawiają obszernie i dokładnie powstanie spółki wydawniczej, która za cenę 30 000 rubli nabyła od Prusa prawa wydawania jego dzieł. Był to dla pisarza, który ciągle borykał się z kłopotami pieniężnymi, fakt o wielkim znaczeniu; dzięki tej operacji Prus pozbył się zmartwień o przyszłość swoją i najbliższych. Nadzieje jego jednak, że poświęci się wreszcie wyłącznie pisaniu powieści, nie spełniły się.

W ostatnich listach publikowanego tu zespołu pojawia się sprawa odezw i pism, które Osuchowski podsuwał Prusowi do podpisania (wiemy — z cytowanego listu — że i Sienkiewicza zaprzęgał do tej roli), nie wiadomo jednak, czego one dotyczyły. Ani ogłoszona dotychczas korespondencja Prusa, ani *Kalendarz życia i twórczości* (Warszawa 1969) nie wyjaśniają tej sprawy.

Na koniec dodać trzeba, iż listy Prusa do Osuchowskiego ujawniły się w chwili, kiedy *Kalendarz życia i twórczości* Prusa znajdował się już w ostatniej fazie pro-

---

6 B. Prus, *Kroniki*. Opracował Z. Szweykowski. T. 19. Warszawa 1969, s. 236.

7 *Ibidem*, t. 18 (Warszawa 1968), s. 419.

8 Hulewicz, *op. cit.*, s. 69.

cesu wydawniczego, toteż zdołano zamieścić jedynie wzmiankę o nich. Są one więc dopełnieniem bogatego materiału zgromadzonego w *Kalendarzu*. Warto podkreślić, że w zbiorze tym znajdują się najpóźniejsze spośród znanych dotąd listów, jakie wyszły spod ręki Prusa. Ostatni z nich powstał na niecały miesiąc przed śmiercią pisarza.

Listy zachowały się w doskonałym stanie, pisane są przeważnie atramentem, tylko kilka na maszynie; niektóre pisane na pocztówkach. Zastosowano tu zasady edytorskie przyjęte w publikacji *Listów*, opracowanych przez Krystynę Tokarzównę. Podkreślenia wyróżnia spacja. W komentarzach edytorskich korzystałem obficie z *Listów*, *Kalendarza życia i twórczości* oraz bogatych przypisów Zygmunta Szweykowskiego do *Kronik* Prusa.

Drowi Stanisławowi Ficie dziękuję za poczynione uwagi i uzupełnienia.

1

Szanowny Mecenasie i kochany hrabio Wuju! [1]

Pierniki podzieliłem między wszystkich Pańskich przyjaciół; między innymi dostało się i pannom Th. [2], które pięknie się kłaniają. Dziudzia jest gotowa wyjść za Pana, jeżeli ja dostanę owe 200 000, a jednocześnie i panna Margaryta kazała prosić, ażeby Pan przyjechał. Zapytałem: czy wie, co znaczy podobne wezwanie?... Odpowiedziała, że jest na wszystko gotowa.

Wreszcie widujemy się rzadko, bo ja jestem w robocie [3].

Ściskam Pana serdecznie, wierny sługa i niecierpliwy siostrzeniec.

Al. Głowacki

Nałęczów, 28 wrześ. 1898 r.

List pisany na maszynie, z odręcznymi poprawkami Prusa.

[1] Nie wiadomo, czy określenie to wyraża jakieś związki pokrewieństwa między Osuchowskim a Prusem, w każdym razie skądinąd nic o tym nie wiadomo.

[2] Córki Adeli T h i e m e, działaczki oświatowej w Warszawie. Miała dom przy ul. Senatorskiej 8 i w nim mieszkał Osuchowski, stąd bliska znajomość. Prus również był z tą rodziną zaprzyjaźniony, skoro jedną z *Kronik* podpisał imionami rodziny Thieme: Niunia, Diunia, Jadzia, Nina i Jaś. Panie Thieme wyjeżdżały często do Nałęczowa na wakacje.

[3] „Tygodnik Ilustrowany" (1898, nr 39, z 24 IX) donosił: „Autor *Lalki* i *Faraona* pracuje w tej chwili także nad powieścią dla »Tygodnika«. Będzie to utwór fantastyczno-filozoficzny pt. *Tam!...*" W Nałęczowie pracował Prus w tym czasie także nad sprawozdaniem dla Jana Blocha z podróży do Galicji, którą odbył dla zbadania stanu oświaty, stowarzyszeń i innych urządzeń społecznych.

2

Szanowny i kochany Wuju!

Ślicznie dziękuję za pamięć i łaskawą gotowość do wskazania mi lokalu, ale — już mamy mieszkanie u Ochorowicza [1].

Cieszę się nadzieją, że niejednokrotnie spotkamy się na Szląsku [2], obaj zdrowi. A tymczasem pozwalam sobie wynurzyć kochanemu Panu serdeczne współczucie i życzenie, ażeby niemoc Pańska skończyła się jak najrychlej, o czym nie wątpię.

Jeszcze raz życzę zdrowia, dobrego humoru i ściskam Pana. Szanownemu Panu, który pisał list do mnie, ukłony zasyłam.

Kochający siostrzeniec i sługa

Al. Głowacki

25/V 1900
Warszawa

[1] Julian Ochorowicz (1850—1917), psycholog i filozof, kolega szkolny Prusa. W 1899 r. osiedlił się w Wiśle, gdzie wybudował sobie willę. Prus wyjechał do Wisły z żoną i wychowankiem, Emilem Trembińskim, zamieszkując w willi Ochorowicza „Placówka", nazwanej tak na cześć pisarza.

[2] Osuchowski przebywał wówczas w Bystrej koło Bielska.

3

Szanowny i kochany Panie, miły Bogu i ludziom mój Wuju!

Serdecznie dziękuję, że Pan przypomniał sobie o wiernym słudze, i bardzo cieszę się nadzieją, że nas Pan odwiedzi [1]. Proszę tylko łaskawie donieść: co Panu jeść wolno? ażebyśmy, mimo najszczerszych chęci oszczędzenia Pańskiego zdrowia, nie przyprawili go o niestrawność.

Bardzo być może, że pojedziemy razem do Cieszyna, lecz przy tej okazji będę miał prośbę do Pana: ażebyśmy, o ile można, nie robili żadnych znajomości. Jedna lub dwie osoby, najwyżej, gdyż jestem mocno rozklekotany i wszelkie choć trochę liczniejsze towarzystwa męczą mnie.

Myśli Pan, że ja poznałem już tutejsze stosunki. Akurat! Jestem tak zmęczony, że prawie myśli zebrać nie mogę, i tak rozstrojony nowymi widokami, że nie odbywam żadnych spacerów, tylko kręcę się po gościńcu między dwoma mostami. Zresztą pogadamy o tych rzeczach, gdy Pan przyjedzie.

Czy był Pan u Wicherkiewicza [2] i czy naprawdę jest tak [3] doświadczonym okulistą? Pojechałbym do niego, gdyby się to na co zdało [4].

Niech Pan doniesie o swym zdrowiu, niech Pan dużo jada i dużo sypia i mocno stara się, ażeby przybyło na wadze.

Ściskam Pana serdecznie, od Żony mojej ukłony załączam.

Przyjaciel i sługa
Al. Głowacki

Wisła, d. 1/7 — 1900 r.

List pisany na maszynie, zawiera odręczne poprawki autora.

[1] Jak wynika z następnego listu — do spotkania Prusa z Osuchowskim nie doszło.

[2] Bolesław Wicherkiewicz (1847—1915), wybitny chirurg-okulista, profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego.

[3] Słowo „tak" w maszynopisie powtórzone dwa razy.

[4] Prus istotnie przybył do Krakowa 28 VII wraz z żoną i Emilem, gdzie poddał się kuracji neurologicznej i leczeniu oka. Prócz wymienionych w listach lekarzy opiekowali się zdrowiem Prusa także doktorzy Stanisław Pareński i Seweryn Piotrowski.

4

Drogi Panie! Co się stało, że Pan do Wisły nie przyjechał; może niezdrów Pan, czego nie przypuszczam. Po zjeździe lekarzy wybieramy się do Krakowa, do Wicherkiewicza [1]; może pojechalibyśmy razem. Gdyby Pan przyjechał do Wisły podczas naszej nieobecności, nasze mieszkanie jest do dyspozycji, kucharka uprzedzona. Ochorowicz będzie w domu. Ściskam Pana.

Al. Głowacki

18/VII 1900, Wisła

Kartka pocztowa. Adres: „Wielmożny Pan Mecenas | Antoni Osuchowski | [w] Bystrej pod Bielskiem"; stempel: „Weichsel, 18. 7. 00".

[1] IX Zjazd Lekarzy i Przyrodników Polskich odbył się w Krakowie w dniach 21—24 VII. Prof. dr B. Wicherkiewicz znajdował się w komitecie organizacyjnym Zjazdu i przewodniczył sekcji okulistycznej.

5

Drogi Panie! I po co narobił Pan sobie tyle kosztów?... Jakkolwiek bowiem wysoko stawiam dra W[icherkiewicza], kalectwo moje jednak należy do tych, które albo same przechodzą, albo — nikt im nie da rady. Wyjechać zaś dzisiaj nie mogliśmy z powodu deszczu i braku koni.

Serdecznie dziękuję i ściskam Pana, przyjaciel i sługa

Al. Głowacki

23/VII 1900, Wisła

Kartka pocztowa. Adres: „Wielmożny Pan Mecenas | Antoni Osuchowski | [w] Bystrej p. Bielsk"; stemple: „Weichsel, 23. 7. 00"; „Skotschau — Skoczów, 24. 7. 00".

6

Szanowny i kochany Panie!

Od tygodnia siedzimy w Krakowie, a od trzech dni ja rozpocząłem kurację: jedną na nerwy, drugą na oko. Nerwy leczy mi dr Nartowski [1] kąpielami elektrycznymi i „masażem drgającym", oko naprostowuje mi dr Langie [2] i sądzi, że je wyprostuje.

Nie wiem, jak zakończy się całe leczenie, ale to wiem, że już do Wisły nie wracam. Miejsce jest b. ładne, mnie jednak drażniło. Żona moja i Psujak [3] mają wstąpić do Bielska, a może i na parę godzin do Bystrego (o ile deszczu nie będzie) [4], więc od nich dowie się Pan o moim sierocym życiu. Tymczasem serdecznie ściskam Pana i polecam się Jego zacnej pamięci.

Przyjaciel i sługa
Al. Głowacki

[Kraków,] 6/VIII 1900

I. Czy pisał Pan do p. Thieme?

II. Bardzo obawiam się, że warszawska medycyna jest diabelnie zacofana wobec krakowskiej!

[1] Mieczysław Nartowski, neurolog krakowski.

[2] Adam Langie (zm. 1907), znany okulista.

[3] Emil Trembiński, zwany „Psujakiem" (ok. 1886—1904), siostrzeniec żony pisarza, wychowanek Głowackich. Był uczniem szkoły handlowej A. Ubysza.

[4] Prus pozostał w Krakowie do końca sierpnia, natomiast Oktawia Głowacka ok. 10 VIII powróciła do Wisły. Jak wynika z następnego listu, żona pisarza do Bystrej nie pojechała.

7

Szanowny i kochany Panie!

Żona moja i siostrzeniec mocno wybierali się do Pana, ale teraz już chyba nie pojadą, bo zabraknie im czasu.

Dziwny zdarzył się im wypadek *à propos* Pana. Wybierali się z Wisły do Cieszyna i już fura zajechała. Nagle minął ich powóz jadący w stronę hotelu, a w powozie podróżny bardzo podobny do Pana. A ponieważ jegomość ów jeszcze wychylił się do nich z powozu, więc Żona była pewna, że to Pan i — nie pojechała do Cieszyna, aby w godzinę później przekonać się, że to nie Pan!...

Ja leczę się na oczy u Langiego. Z góry powiedział mi, że mój zez nie obejdzie się bez operacji; jednak tytułem próby — elektryzuje mi

chory muskuł i, za pomocą „pociągań" oka, stara się osłabić kontrakturę. Co z tego wyniknie? zobaczymy. Tymczasem jestem zadowolony z kuracji.

Będę tu jeszcze do końca sierpnia, więc może się spotkamy.

Ściskam Pana serdecznie, a od Żony mojej, którą mi Pan zbałamucił, śliczne ukłony załączam.

Przyjaciel i sługa
Al. Głowacki

Kraków
22/VIII 1900

8

Drogi Panie! Już jestem w Nałęczowie i już spotkałem piękną damę (panią Pawł. z Ukrainy), która rada by widzieć Pana. Ja jednak... nie namawiam. Znam Pańskie drażliwości kulinarne, a tu w r.b. nie zadowolniliby Pana.

Ściskam serdecznie

przyjaciel i sługa
Al. Gł.

Nałęczów
13/IX 1900

Kartka pocztowa. Adres: „Wielmożny Pan | Antoni Osuchowski | Mecenas | Warszawa, Senatorska 8"; stemple: „Наленчов 1, Lublin. G. 5. сен. 1900"; „Наленчов 2 Lublin. G. 6. сен. 1900"; Warszawa, 6 IX 00, wiecz".

9

Szanowny i kochany Wuju!

Co bym ja był za dziennikarz (jak się u nas mówi), gdybym nie dowiedział się o następujących nazwiskach:

Sobieszyn — Kicki [1]

Kluczkowice — Kleniewski [2]

Gorazdów — Suchodolski [3].

Przykro mi bardzo, że Pan nie pozwala wymienić swego nazwiska, ale — sprawa to zbyt poważna, ażebym mógł kierować się własnym instynktem. *Nota bene* — o mały włos nie postąpiłbym wbrew woli Pańskiej, ponieważ... posłaniec zgubił Pański list, który został (jakoby) znaleziony na Chmielnej przez syna naszego stróża.

Widzi Pan, jakie to figle zdarzają się na świecie!

Przepraszam za kleksy, ale, ze względu na jedyne oko, listu przepisywać nie będę. Ściskam Pana serdecznie i zostaję z szacunkiem

przyjaciel i sługa wierny
Al. Głowacki

[Warszawa,] 27/XII 1900

[1] Sobieszyn — miejscowość i folwark koło Garwolina. Majątek przeszedł w XIX w. w posiadanie rodziny Kickich. Kajetan Kicki (1803—1878) zapisał Sobieszyn na szkołę rolniczą.

[2] Kluczkowice — majątek koło Opola Lub., należący wówczas do Jana Kleniewskiego.

[3] Chodzi chyba o Gościeradów — majątek ziemski zapisany przez Eligiusza Suchodolskiego dożywotnio bratu Edmundowi, po jego zaś śmierci miał przejść na własność Warszawskiego Towarzystwa Dobroczynności. O tym tzw. testamencie Suchodolskiego pisał Prus w *Kronice tygodniowej* (*Kroniki*, t. 14, ⟨Warszawa 1964⟩ s. 172—174).

10

Szanowny i kochany Wuju!

Proszę mi wybaczyć, że tak długo nie dawałem znaku życia [1], ale — miałem do tego kilka powodów.

1° Nie mogłem Panu nic donieść o mieszkaniu, bo i dobrego nie ma, i te złe, jakie były, szybko zajęto. *2*° Przez dwa tygodnie chorowałem na senność, a przez ostatni tydzień znowu na newralgię w głowie!

Obecnie kąpię się w solance i moje cierpienia przechodzą; ale było nieosobliwie.

Nałęczów jest zawsze piękny, bardzo ludny, choć mniej roztańcowany, przeważną bowiem liczbę gości stanowią chorzy. My nie żyjemy prawie z nikim, a ja, oprócz ze znajomymi lekarzami, wdaję się tylko z Krzyckim [2], który tu pije karlsbadzik i postękuje.

Rozmawiałem z panną Kazimierą [3] o mieszkaniu dla Pana: powiedziała, że w tej chwili nic nie ma. Lecz gdym dodał, że Pan przeszedł coś kiszkowego, i gdym zapytał o kuchnię, zaczęła kręcić głową. Widocznie jest nie bardzo pewna tutejszych urządzeń kulinarnych.

Nam tu dobrze: jest dużo wybornego mleka, jagód, raków, ogórków, tylko wołowina nieświetna. Dopóki jadałem mizerię, chwaliłem sobie naszą kuchnię; lecz dziś, przy lekarstwie, i tego nie wolno!...

Drogi Panie, niech Pan zaraz da nam znać: co postanowili doktorzy? a nade wszystko niech Pan nie przecenia swego zapewne kataru kiszek, którym tak nas Pan zaalarmował, że Go nawet nie namawialiśmy na Nałęczów. Co by Pan tu jadał, nieboże?...

Ściskam Pana serdecznie, moja Żona i Psujak ślicznie dziękują za pa-

mięć i pozdrawiają Pana setki razy. Niech Pan już nie siedzi w Warszawie, lecz zmyka bądź do Karlsbadu, bądź do Marienbadu, gdzie kuchnia jest stosowna dla podrażnionych kiszek.

Jeszcze raz ściskam Pana i czekam wiadomości.

Przyjaciel i sługa
Al. Głowacki

[Nałęczów,] 16/VII 1901

[1] Prus wyjechał do Nałęczowa ok. 26 VI na wypoczynek i zamieszkał z rodziną w wilii „Pod Matką Boską". „Kurier Codzienny" (1901, nr 277, z 6 X) donosił o powrocie Prusa z Nałęczowa i o długiej jego chorobie.

[2] Zapewne Juliusz Krzycki (1853—1910), adwokat warszawski.

[3] Kazimiera Żółtowska (ok. 1858—1914) była w latach 1890—1913 inspektorką mieszkań w nałęczowskim Zakładzie Leczniczym.

11

Szanowny Panie Mecenasie
i kochany Wuju!

Ponieważ natura obdarzyła mnie spóźniającym się dowcipem, więc na wczorajszą Pańską propozycję dziś dopiero jestem w stanie odpowiedzieć [1].

Otóż w ciągu nocy przyszły mi następujące uwagi:

1° Jest rzeczą absolutnie niemożliwą, ażeby: *Placówka, Emancypantki* i *Pisma zbiorowe* mogły przynosić po 3000 rubli rocznie. Spółka więc wydawnicza jeszcze przed upływem 10-ciu lat straciłaby na mnie.

2° Mając 1500 rubli rocznie — darmo — jeżeli da mi Bóg zdrowie, będę mógł zarabiać na wygodne utrzymanie, a nade wszystko pozbywam się trosk o jutro i długów. Byt mój więc poprawia się znakomicie, w sposób nieoczekiwany, dzięki czemu mogę — nie narażać na straty moich ewentualnych wydawców.

Gdy zaś umrę, Żona moja za 1500 rubli rocznie utrzyma się; jest to bowiem, jak Ją Pan zna, kobieta rozumna i skromnych wymagań.

Nareszcie Emil [2] musi sam zdobywać swój byt. Jeżeli zaś na wypadek (nie daj Boże!) choroby otrzymałby po nas 500—750 rubli renty rocznej, powinien być z tego zadowolony.

Zostaje jeszcze biedny Brat mój [3], na którego wydaję 150 rubli rocznie. Ale i ten już nie zginie.

Słowem, ponieważ nie mam żadnych sukcesorów, więc nie potrzebuję łamać sobie głowy o gromadzenie majątku, a tym mniej — nie potrzebuję narażać ludzi życzliwych mi (ach, jak życzliwych!...) na straty.

Z tych powodów stawiam z mojej strony następujące propozycje:

1° Sprzedaję spółce na lat nie 10, ale 20...

2° ...wszystkie moje dotychczasowe powieści, w ich zaś liczbie *Lalkę* i *Faraona*, po wyczerpaniu, rozumie się, ostatnich edycji, które należą do pp. Gebethnera i Wolffa.

3° Odstępuję również spółce moje dotychczasowe *Kroniki* z lat 30-tu. Zapewne mylę się, przypuszczam jednak, że niektóre z nich posiadają wartość trwalszą i, po starannym wyborze tudzież odpowiedniej korekcie, mogą utworzyć nienajgorszy tomik [4].

4° *Najogólniejsze ideały* tymczasem zostawiam dla siebie [5].

Co do przyszłych moich powieści i w ogóle ewentualnego mająteczku, o tym pogadamy kiedy indziej.

Oto jest moja propozycja. Czy i ona uchroni spółkę od strat na moich książkach?... to inna kwestia. Ja jednak będę miał tę pociechę, że zrobię, co jest w mojej mocy, ażeby nie narażać ani ludzi, ani instytucji.

Jeszcze raz serdecznie dziękuję Panu za zrobienie mnie miliarderem, ściskam Pana i polecam się Jego pamięci.

Wierny sługa
Al. Głowacki

Warszawa
28/V 1902

PS. Ze spisywaniem kontraktów niech Pan raczy zatrzymać się, dopóki nie rozmówię się z Rotwandem [6]. Nie mogę przecie poza jego plecami robić układów.

PS. Żonę moją uprzedziłem o moich projektach. Naturalnie zgadza się na wszystko.

[1] Chodzi o umowę (zob. jej tekst w aneksie), w której wyniku spółka wydawnicza w składzie A. Krasiński i A. Osuchowski nabyła od Prusa prawa wydawania pewnych jego dzieł na lat 10 za cenę 30 000 rubli. — Wydaje się, iż utworzenie tej spółki było szyldem, pod którym krył się „dar narodowy", podobny do tych, jakimi w tym samym mniej więcej czasie obdarzono Konopnicką i Sienkiewicza. Że tak się sprawa miała, świadczy informacja „Kuriera Poznańskiego" (1902, nr 180, z 20 IV; cyt. za: *Bolesław Prus. 1847—1912. Kalendarz życia i twórczości.* Opracowali K. Tokarzówna i S. Fita pod redakcją Z. Szweykowskiego. Warszawa 1969, s. 582): „W kołach obywatelstwa warszawskiego powstała myśl złożenia Bolesławowi Prusowi [...] daru narodowego, czy to w formie zakupić się mającej ze składek publicznych, na ten cel złożonych, willi w pobliżu Warszawy położonej, czy też w darze pieniężnym. Jako kwotę na ten cel potrzebną oznaczono sumę około 30 000 rubli".

[2] Emil Trembiński w r. 1904 popełnił samobójstwo.

[3] Leon Albert Głowacki (1834—1907), obłąkany w wyniku przeżyć w powstaniu styczniowym. Od 1895 r. koszty utrzymania brata, który przebywał w szpitalu Św. Jana Bożego w Lublinie, pod opieką szkolnego kolegi pisarza, Aleksandra Jaworowskiego, ponosił sam Prus.

[4] Nakładem spółki nie ukazał się wybór *Kronik*.

[5] *Najogólniejsze ideały życiowe* drukował Prus w „Kurierze Codziennym" (1897—1899); wyd. książkowe: Warszawa 1901.

[6] Stanisław Rotwand (1839—1916), adwokat przysięgły, kierownik firmy bankierskiej H. Wawelberg i Ska, działacz społeczny. Nakładem jego i Wawelberga ukazały się w 1897 r. cztery tomy jubileuszowego wydania *Pism* Prusa, dlatego pisarz z Rotwandem się porozumiewał.

12

Szanowny Panie
i kochany Wuju!

Oto mam próbkę nałęczowskiego powietrza: jestem zdrów jak koń, sypiam, jadam, chodzę i czytam, ale — do napisania listu dziś dopiero zebrałem siły. Tak straszne opanowuje mnie lenistwo, ile razy tu przyjadę!

Co prawda nie ma i o czym pisać: deszcz, krótki upał, burza i znowu deszcz. Gości mało, prawie z nikim nie rozmawiamy, ale, swoją drogą, Nałęczów zawsze piękny.

Kiedy wyjeżdżałem z Warszawy (11-ta w nocy) spotkałem na dworcu wszystkie panie Thieme: odprowadzały swoją dobrą znajomą, doktorową Niewiarowską. Otóż, witając się ze mną, panna Niunia powiedziała mi, że — jest zaręczona.

Niech Pan to przy sobie zachowa, ale mam wrażenie, że rodzina nie cieszy się z tego wypadku. Nic mi nie mówiono, jest to tylko domysł czy przeczucie, a jednak...

Przechodzę do innych spraw. Przeczytałem w „Gaz. Pol.", że p. Sobań[ski] dał 100 tys. marek na Bank Ziemski [1]. Panie złoty, czy to dobrze, że oni tak ogłaszają? Nie znam się na tym, ale obawiam się nowych ucisków.

Piszę ten list na chybił trafił: może już Pan wyjechał. W każdym razie życzę Panu jak najrychlejszego wyjazdu i najpomyślniejszego odpoczynku. Dopiero kiedy człowiek jest na powietrzu, widzi, jak nas Warszawa zjada!

Ściskam Pana serdecznie i proszę o parę wyrazów o zdrowiu Pańskim. Żona zasyła pozdrowienia, Emil poszedł na 2-tygodniową wycieczkę.

Przyjaciel i sługa
Al. Głowacki

11/VII 1902
Nałęczów
willa Raciborskiego [2]

PS. Czy mój testament [3] ważny?

[1] Prus miał na myśli następującą notatkę, pt. *Z ostatniej chwili. Kupno akcji Banku Ziemskiego w Poznaniu* („Gazeta Polska" 1902, nr 184): „Donoszą nam z Poznania, że hr. Feliks Sobański nabył za 100 000 marek akcji dla celów parcelacyjnych".

[2] Edmund Raciborski (ok. 1842—1911), krawiec z Warszawy; miał w Nałęczowie willę w Alei Lipowej, którą sprzedał, w 1899 r. zbudował willę „Pod Matką Boską", obok zaś domek (tzw. Domek Prusa), w którym pisarz spędzał przez kilka lat wakacje.

[3] Tekstu tego testamentu nie znamy i jest to pierwsza o nim informacja. Zachował się jedynie testament spisany 12 VI 1908, w którym pisarz mianował jego wykonawcami A. Krasińskiego, A. Osuchowskiego i A. Suligowskiego (tekst testamentu zob. w: B. Prus, *Listy*. Opracowała, komentarzem i posłowiem opatrzyła K. Tokarzówna. Warszawa 1959, s. 393—397).

13

Szanowny Panie,
miły Wuju!

Oby Panu Bóg dał sukcesję po Vanderbildzie [1] za Jego życzliwość dla nas i obszerny list, który przed 3-ma tygodniami odebrałem!

Powiem krótko: mój Wuju, Pan za dużo pracuje, a za mało odpoczywa. Panie złoty, nie żartujcie z wypoczynku, który przy Pańskich trudach i wrażeniach jest tak niezbędny jak powietrze. Niech Pan ciśnie Karlsbad, ale niech zakopie się na dłuższy czas w Nałęczowie, wśród natury pięknej i prostej, a dopiero będzie Pan zadowolony. Nie kuracji Panu potrzeba, ale — odpoczynku, odpoczynku, odpoczynku...

Ja dopiero dziś poznaję, jak rozdrażniony i wyczerpany byłem przed wakacjami. Po prostu nie mogłem opędzić się myśli, że wnet umrę, co wreszcie nie robiło mi przykrości, ale nastrajało na melancholijną czy elegijną nutę. Dziś jestem zdrów i — zaczynam czuć ochotę do pracy!

Żona moja i chłopak już są w Warszawie i przeprowadzili się na Kruczą N 8; przy czym nazłorzeczyli mi, że zbyt drogo umówiłem się o mieszkanie [2]. Zapewne, 600 rubli to za drogo, ale — gdzie tańsze?...

„Zarząd interesów Ordynata hr. Krasińskiego" jest tak uprzejmy, że zapytuje mnie: gdzie ma odesłać procent? [3] Czuję w tym bodaj że rękę mego Wuja.

Drogi Panie, jak Pan sądzi: czy mam nadal, choćby co 2 tygodnie, pisywać do „Kur. Codz.", czy wziąć się wyłącznie do powieści? [4] Wiele zależy mi na Pańskim rozumnym i uczciwym zdaniu.

Kończę. Pogoda na ogół cudowna, jesień wprost rozmarza swoimi pięknościami. Jaka szkoda, jaka szkoda, że Pan, zamiast patrzeć na te dziwy, poci się nad interesami.

Z całego serca ściskam Pana i polecam się Jego pamięci.

Przyjaciel i sługa
Al. Głowacki

Nałęczów
14/X 1902

[1] Cornelius Vanderbilt (1794—1877), amerykański finansista i przemysłowiec, właściciel najważniejszych linii kolejowych w USA.

[2] Prus mieszkał przy ul. Kruczej 8 do r. 1905, kiedy to przeniósł się na ul. Wilczą 12.

[3] Chodzi zapewne o procent od sumy 30 000 rubli, które otrzymał Prus za odstąpienie spółce praw wydawniczych. Testament Prusa wspomina o sumie umieszczonej na hipotece majątku Ursynów A. Krasińskiego.

[4] W latach 1902—1903 Prus zaprzestał pisania *Kronik* i artykułów publicystycznych prawie całkowicie, pracując w tym czasie nad utworem *Ze wspomnień cyklisty* i przygotowując do nowego wydania *Emancypantki*. W „Kurierze Codziennym”, z którym był ściśle związany w latach 1887—1901, wydrukował w r. 1903 tylko *Ze wspomnień cyklisty*, jeden artykuł, w rok później zaś — nie dokończoną pracę *Japonia i Japończycy*.

14

Szanowny Panie
i kochany Wuju!

Niech mi Pan łaskawie wybaczy, że do wszystkich Jego zajęć i kłopotów ja dorzucam nowe kamyki, z powodu *Emancypantek*; obawiam się jednak, ażeby wydawnictwo, z winy drukarni, ciężkich strat nie poniosło.

1° Drukują b. powoli [1] i tak niedbale, że np. ostatni arkusz I-go tomu musiałem odrzucić.

2° Na moje żądanie, ażeby mi przysłano 19 i 20 arkusz IV-go tomu (nie jestem pewny, czy miałem je w korekcie), dotychczas nie odpowiedziano mi. A przecież arkusze te już są gotowe, gdyż mnie nadesłano 21 i 22.

3° Błagam Pana, niech Pan każe przysłać mi t r z y t o m y d o t y c h c z a s w y d r u k o w a n e i z IV-go — c o j e s t. Obawiam się bowiem, że korekta jest zupełnie zła, a w takim razie stracilibyście całe wydawnictwo!...

Jeszcze raz przepraszam, ściskam Pana i polecam się jego pamięci.

Przyjaciel i sługa
Al. Głowacki

Warszawa
16/XII 1902

[1] Powieść ta ukazała się w roku następnym: *Emancypantki*. Powieść. T. 1—4. Wyd. 2. Warszawa 1903. Nakład A. hr. Krasińskiego i A. Osuchowskiego. Skład główny Gebethnera i Wolffa, druk. J. Cotty.

15

Szanowny Panie
i kochany Wuju!

Jeszcze raz przepraszam za niepokój, ale — mam obowiązek zawiadomić Pana, że w 20-tym arkuszu IV-go tomu *Emancypantek* (który to arkusz j a k o b y j u ż j e s t w y d r u k o w a n y), znalazłem 37 błędów!... Taki sposób drukowania stanowczo musi zabić wydawnictwo [1].

Niech mi Pan wybaczy i przyjmie serdeczne pozdrowienia.

Wierny sługa
Al. Głowacki

Warszawa
22/XII 1902

[1] Na temat tego wydania *Emancypantek* pisze Z. S z w e y k o w s k i (nota edytorska w: B. P r u s, *Pisma*. T. 17. Warszawa 1949, s. 358): „w edycji drugiej, z r. 1903, mamy szereg gruntownych przeróbek, zarówno w akcji jak i stylu. Są urywki, w których nie ma wprost zdania nie przerobionego, całe zaś stronice, a nawet jeden rozdział Prus skreślił. Mamy przy tym wyraźny dowód, że zmian dokonał sam Prus: w warszawskiej Bibliotece Publicznej znajduje się egzemplarz pierwszego wydania *Emancypantek* z poprawkami i skreśleniami autora. Dochowało się też kilka stronic korekty wydania drugiego, z których okazuje się, że jeszcze podczas druku Prus pewne zmiany wprowadzał. Dlatego też jako podstawę tekstu wydania obecnego wzięliśmy drugą edycję z r. 1903, usuwając tylko niedociągnięcia korekty (liczne niestety) oraz niewątpliwe wygładzenia wydawców". W rzeczywistości Prus skreślił w nowym wydaniu trzy rozdziały.

16

Szanowny Panie i
kochany Wuju!

Będę jutro służył o 1-ej, proszę jednak o udzielenie mi urlopu między 2-gą i 3-cią.

Ściskam drogiego Pana serdecznie i polecam się pamięci.

Wierny sługa
Al. Głowacki

Warszawa
30/V 1903

17

Szanowny Panie
a miły Wuju!

Naturalnie że skoczę do Lijew. [1], choćby dla podziękowania prof. Rostafińskiemu [2] za list Akademii krakowskiej, ale — skoczę dopiero około

3-ej. Jedzcie zatem, kochani Panowie, i pijcie bez pośpiechu, a na mnie z „fundą" nie czekajcie, ponieważ najsytniejszą strawą i najsłodszym napitkiem będzie mi Wasze towarzystwo.

Ściskam Pana serdecznie.

Wierny sługa
Al. Głowacki

Warszawa
11/VI 1903

[1] Znana w Warszawie restauracja Lijewskiego, znajdowała się przy ul. Krakowskie Przedmieście.

[2] Józef Rostafiński (1850—1928), botanik, profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego i sekretarz Wydziału Matematyczno-Przyrodniczego Akademii Umiejętności w Krakowie. Rostafiński przebywał w Warszawie zapewne w związku z odbytym 6 VI 1903 jubileuszem 40-lecia Szkoły Głównej, której był studentem. List Akademii krakowskiej mógł być z tym jubileuszem związany, mógł to być też list dziękczynny dla Osuchowskiego za działalność na rzecz Akademii.

18

Szanowny Panie,
miły Wuju!

Jeszcze raz przepraszam za wścibstwo, lecz ośmielę się zaproponować, ażeby Pan już skończył z dziadziem. To, co dziś ofiarują mi (dzięki interwencji Pańskiej), jest tak wielkie w porównaniu z tym, co mnie płacili, że wątpię, ażeby można było coś jeszcze utargować. Po wtóre zaś jestem goły i jeżeli chodzi o przetrzymanie, to jużci, że oni przetrzymają, nie ja [1]. Z tych powodów proszę kochanego Wuja i Dobrodzieja mego o zapieczętowanie układów. Chciałbym mieć głowę swobodną, ażeby przystąpić do nowych robót, których jest huk.

Ściskam Pana serdecznie, dziękuję za zacną pomoc i polecam się pamięci.

Wierny sługa
Al. Głowacki

Warszawa
30/X 1903

[1] Nie wiadomo, z kim prowadził Osuchowski układy w sprawach honorariów Prusa. Wspomniany na początku listu „dziadzio" to najpewniej Robert Wolff, współwłaściciel firmy, która wydawała niemal wszystkie dzieła Prusa. W liście z 7 XI 1903 pisze Prus, iż dzięki zabiegom Osuchowskiego zyskał na czysto 800—900 rubli.

19

Szanowny Panie,
najmilszy Wuju!

Tyle prezentów dostałem od Pana, choćby w formie Jego czcigodnej pracy i czasu, że nareszcie i ja ośmielam się przesłać Wujowi memu pamiątkę w postaci zegara.

Niechże naczynie to, kochany Wuju, nie przeszkadza Panu spać w nocy, a w dzień niech mówi o Pańskiej bezprzykładnej działalności, która zdobywając ziemię dla naszego narodu, znajduje jeszcze czas dla zajmowania się interesami jednostek.

W chwili zaś nakręcania tego zegara niechże Pan sobie przypomni sierotę, której Pan oddał tyle serdecznych i bezinteresownych, a zawsze skutecznych usług.

Ściskam Szanownego Pana i Wuja mego

przyjaciel i sługa
Al. Głowacki

Warszawa
4/XI 1903

20

Szanowny Panie,
wielcę kochany Wuju!

Musiałem zrobić coś bardzo niezręcznego, jeżeli Pan aż odwrócił się do mnie tyłem. Spróbuję się jednak wytłomaczyć.

1° Rok temu, przez ręce Pańskie, spadł na mnie majątek [1]; dzisiaj, dzięki bieganinie i pracy Pańskiej (która jest bardzo dużo warta!), zyskałem na czysto 800—900 rubli. Drogi Wuju — czy wobec tych faktów godzi się, ażeby Pan mówił mi: „o narażaniu mnie na koszta"?...

2° Tym bardziej nie myślałem o narażeniu się na koszta, iż wiadoma mi jest pycha Pańska. Robi Pan ze swojej pracy podarunki Akademiom, robi Pan podarunki całym krajom (Poznańskie, Szląsk), więc dlaczego nie miałby Pan robić jednostkom, dlaczego one nie miałyby korzystać z tej ofiarności i dlaczego ja nie miałbym być jednym z tych szczęśliwych? Jakoż byłem i jestem i ani myślę o „wywdzięczaniu" się Panu, ponieważ — środki moje są na to za małe.

3° Chciałem po prostu, ażeby Pan miał ode mnie choćby najskromniejszą pamiątkę. Nie wiadomo, co będzie za rok, za dwa, więc miło by mi było, gdyby w mieszkaniu takiego jak Pan człowieka stał przedmiot, który, od czasu do czasu, przypominałby mnie Panu. Że o takiej pamiątce myślałem nie dziś, mam na to świadka.

4° Wybrałem zegar, ponieważ, w moich oczach, jest to najdziwniejszy sprzęt, jaki wynalazł człowiek. Zegar rusza się, patrzy, rozmawia, wita człowieka, żegna, zachęca go do spoczynku, przypomina o obowiązkach, słowem — żyje i jest mądry, a życie swoje i rozum czerpie z wieczności.

Jest to bardzo dziwna i tajemnicza machina, która tak nieuchwytnej, a nawet niepojętej rzeczy, jaką jest czas, nadaje formę widzialną, dotykalną, słyszalną.

Z tych powodów od wczesnego dzieciństwa bardzo lubiłem zegary, a nawet jeszcze dziś lubię przypatrywać się wystawom zegarmistrzów, a zawsze ciekawie i ze wzruszeniem przypatruję się robocie majstrów.

I właśnie dlatego, że tak kocham, podziwiam i szanuję zegary, chciałem takiego potwora ofiarować Panu, kochany Wuju, na pamiątkę. Pan zaś odpowiada: „Całuj..." przepraszam: „nie chcę narażać cię na koszta"...

Wiem, drogi Wuju, że nigdy nie trzeba być natrętnym. Jeżeli jednak moje spokojne argumenty trafią kiedy do Pańskiego przekonania, to niechże Pan zrobi mi wielką łaskę i — tyle razy wspomniany zegar — pozwoli zawiesić choćby w swym przedpokoju.

Z utęsknieniem czekam rozkazów, ściskam Pana i polecam się Jego pamięci.

Przyjaciel i sługa
Al. Głowacki

Warszawa
7/XI 1903

[1] Zob. list 11.

21

Szanowny Panie Mecenasie
i drogi Wuju!

Wyjeżdżamy jutro i oboje zasyłamy Panu najserdeczniejsze pozdrowienia. Niech Pan czym prędzej wyjeżdża na wakacje, a skończywszy z Karlsbadem, niech Pan wstąpi do Nałęczowa, gdzie znajdzie szczerych przyjaciół.

Ściskam Pana, życzę wszelkiej pomyślności.

Wierny sługa
Al. Głowacki

Warszawa
6/VII 1904

PS. Z panną K. zapoznam się jak najrychlej.

22

Szanowny Panie,
kochany Wuju!

Jestem do usług Pańskich o wyznaczonej godzinie.

Ściskam białe
rączki, wierny
siostrzeniec
Al. Gł.

[Warszawa,] 23/II 1906

23

Szanowny Panie
i kochany Wuju!

Na ręce moje przysłali „Rodzice z Łowicza" prośbę do Macierzy Szkolnej. Prośbę tę, wraz z listem do mnie, przesyłam drogiemu Panu i na odpowiedź (zapewne odmowną) czekam, aby oddać ją, gdzie należy [1].

Ściskam Pana i zostaję z wysokim szacunkiem

wierny sługa
Al. Głowacki

[Warszawa,] 4/II 1907

[1] Nie wiadomo, jakiej sprawy dotyczyła prośba łowiczan. List Prusa opatrzony został stemplem: „otrzymano d. 6 luty 1907, *No* 791", co świadczy, że znajdował się w aktach Macierzy Szkolnej. Na liście napisana ołówkiem obcą ręką i podkreślona uwaga: „Zarz. odracza i prosi Koło w Łowiczu o opinię". Pod spodem zaś: „Do wpisów szkolnych".

24

Szanowny Panie Mecenasie
i kochany Wuju!

Przepraszam, że nie byłem wczoraj na sesji, ale zaskoczyła mnie pilna robota. Wyobrażam sobie, że skutkiem mojej nieobecności i ziemia nadal obracać się będzie, i sprawa seminarium nie upadnie [1].

Uwagi o *Memoriale* już wydrukowane, ale w „Tyg. Ilustr." ukażą się dopiero za tydzień [2].

Zostaję z głębokim szacunkiem, wierny sługa

Al. Głowacki

[Warszawa,] 1/VI 1907

[1] Chodzi o posiedzenie komitetu obradującego nad zorganizowaniem seminarium nauczycielskiego w Ursynowie pod Warszawą, które powstało z inicjatywy Osuchowskiego, pod patronatem Polskiej Macierzy Szkolnej. Opiekę nad seminarium sprawował i dostarczał funduszów komitet w składzie: Adam Krasiński, Antoni Osuchowski, Bolesław Prus, Henryk Sienkiewicz, Ludwik Górski, Leopold Kronenberg, Maurycy Zamoyski, Stanisław Hassewicz, Józef Ostrowski, Karol Czarnowski i Czesław Klarner.

[2] Prus poświęcił omówieniu treści *Memoriału mecenasa Antoniego Osuchowskiego w sprawie Macierzy Szkolnej, przesłanego do Koła Polskiego w Dumie* większą część *Kroniki tygodniowej* (*Kroniki,* t. 19, s. 129—134).

25

Szanowny i drogi
Panie!

Jestem jeszcze tak b. osłabiony, że dużo pisać nie mogę. Czytałem list p. Staw[eckiego]. Nasza prasa dotychczas nie umiała go wyzyskać, ale Pan — powinien autorowi zapłacić za taki dokument. Trudno o silniejszy dowód zgnilizny, jaką w narodzie szczepi ND [1].

Czy p. Staw. brał pensję i jaką? [2]

Serdecznie ściskam Pana i zostaję z głębokim szacunkiem

Al. Głow.

[Warszawa, styczeń 1907.] Niedziela

List bez miejsca i daty, którą jednak w przybliżeniu można ustalić dzięki wzmiance o *Liście otwartym w sprawach Polskiej Macierzy Szkolnej Królestwa Polskiego* inż. Karola Staweckiego, skierowanym przeciwko osobie Osuchowskiego. *List* ten wydrukowany był 10 I w lwowskim „Słowie Polskim", a później przedrukowany i w prasie warszawskiej (m. in. „Kurier Warszawski" 1908, nr 19).

[1] Prus poświęcił polemice z *Listem otwartym* Staweckiego i obronie Osuchowskiego całą *Kronikę tygodniową* (*Kroniki,* t. 19, s. 236—241). Podpisał także — obok Sienkiewicza, Konopnickiej, Orzeszkowej i Świętochowskiego — *Protest zbiorowy* („Kurier Warszawski" 1908, nr 23) przeciw *Listowi* Staweckiego.

Wobec polityki Narodowej Demokracji Prus zgłaszał kilkakrotnie poważne zastrzeżenia. W *Kronice tygodniowej* (*Kroniki,* t. 18, s. 309) pisał: „hasła narodowych demokratów [...] nie należą do bezpiecznych, a zwycięstwo tej partii na wyborach niewesołe ukazuje widoki w przyszłości". Polemikę z programem R. Dmowskiego przeprowadził Prus także w *Kronice tygodniowej* (*Kroniki,* t. 19, s. 47—53).

[2] Stawecki był członkiem zarządu Polskiej Macierzy Szkolnej, ale nie wiadomo, czy pobierał z tego tytułu jakieś wynagrodzenie.

26

Szanowny i kochany
Panie Mecenasie!

List Pański zastał mnie przy *Kronice,* więc z odpowiedzią spóźniam się dni parę.

Oboje z Żoną bardzo ubolewamy, że Pan jeszcze nie uspokoił się; pewny jednak jestem, że nastąpi to, rozumie się, stopniowo. Obecny stan Pański jest, niestety! rezultatem zbyt wielkiej pracy w ciągu paru lat... A pamięta Pan (serdecznie przepraszam za to przypomnienie!), jak błagałem, ażeby Pan przynajmniej dwa razy na rok odpoczywał po miesiącu?...

Jeszcze raz przepraszam za tę wzmiankę, a tymczasem bardzo cieszę się, że Pan już zapewne znalazł Benniego [1] i Hassewicza [2]. Towarzystwo ich powinno by na Pana oddziałać kojąco, byle Pan starał się dużo jeść (no i trawić!) i spać, spać... Biedne Pańskie nerwy, tak długo i na rozmaity sposób szarpane, wielkim głosem domagają się — snu i tłuszczu pod skórą...

U nas nic, bo trudno uważać za nowinę, że „Gaz. Codz". znowu palnęła głupstwo w sprawie „wywłaszczenia" [3]. Niektóre zwroty w jej artykułach wyglądały prawie tak, jak zachęta do awantur w Poznańskiem!... Straszna niedojrzałość.

Widziałem parę razy p. Mościckiego [4], zresztą nikogo. Poza hucznym karnawałem i naganką na nas Prawdziwych Rosjan [5] nic się nie dzieje.

Złoty Panie! czy nie mógłby Pan zacząć pić mleko, w dużych ilościach, rozumie się, o ile Pan strawi. Dobrze też zrobiłaby Panu dieta pomarańczowo-jarzynowa, z małą ilością mięsa, a może lepiej ryb. Gdyby to było możliwym, radziłbym (co lekarze z pewnością potwierdzą) położyć się do łóżka, przy zapuszczonych roletach, bodaj na dwa tygodnie. Wstałby Pan zdrów, ale gdzie Pan to zrobi!...

Ściskam Pana z całego serca i od Żony zasyłam najserdeczniejsze pozdrowienia. Bardzo proszę kłaniać się drom: Benniemu i Hassewiczowi.

Przyjaciel i sługa
Al. Głowacki

Warszawa
8/III 1908

[1] Karol Benni (1841—1914), znany lekarz i działacz społeczny na terenie Warszawy, związany również z Nałęczowem. Prus był z Bennim w przyjaźni, jemu też zawdzięczał pierwszy przyjazd do Nałęczowa (1882).

[2] Stanisław Hassewicz (1842—1912), lekarz i działacz społeczny. Od 1874 r. mieszkał stale latem w Karlsbadzie jako lekarz zdrojowy, zaś w porze zimowej kilka miesięcy spędzał w Warszawie, gdzie cieszył się znacznym rozgłosem. Opiekował się także Polską Macierzą Szkolną w Cieszynie, stowarzyszeniami oświatowymi w Poznańskiem oraz pracował w Polskiej Macierzy Szkolnej w Królestwie Polskim.

[3] „Gazeta Codzienna" poświęcała sprawie wywłaszczenia Polaków w Poznańskiem wiele uwagi, drukując liczne informacje w związku z przygotowywaną przez sejm pruski uchwałą o wywłaszczeniu. Równolegle publikowała wypowiedzi nadesłane z zagranicy w ankiecie zainicjowanej przez Sienkiewicza na temat polityki

pruskiej wobec Polaków. Prus miał zapewne na myśli artykuł redakcyjny pt. *Punkt zwrotny* („Gazeta Codzienna" 1908, nry 61—63). W numerze 61 (z 2 III) znajdował się następujący fragment:

„Zachodzi jednak pytanie, czy wywłaszczenie przymusowe nie stwarza faktu, który dla obrony narodowej wymagać będzie ofiar indywidualnych, i nie tylko z mienia. Bez takich ofiar bytu swego nie obronił żaden naród na świecie, wszystkie narody w walce o istnienie ponoszą ofiary ciężkie z mienia i krwi własnej. Jeśli przeto najbardziej nawet umiarkowane koła w społeczeństwie polskim zaboru pruskiego przewidują dzisiaj możliwość zajść gwałtownych przy wykonywaniu prawa wywłaszczenia, jest to dowodem, że poruszyło ono najgłębsze instynkty samoobrony, że społeczeństwo polskie, a zwłaszcza jego warstwy ludowe, poczuły się zagrożone w najistotniejszych podstawach bytu.

I dlatego »prawo« o wywłaszczeniu przymusowym stać się może punktem zwrotnym w dotychczasowych dziejach społeczeństwa polskiego w zaborze pruskim".

W jednym z następnych artykułów „Gazeta Codzienna" wzywała do bojkotu pruskich towarów.

[4] Henryk Mościcki (1881—1952), historyk, późniejszy profesor uniwersytetów w Warszawie i Krakowie. Od 1906 r. wykładał historię w seminarium nauczycielskim w Ursynowie.

[5] Związek Prawdziwych Rosjan — skrajnie nacjonalistyczna organizacja Rosjan zamieszkałych na terenie Królestwa. Domagała się ona własnego przedstawicielstwa w parlamencie, sprzeciwiała się autonomii Królestwa oraz żądała wywłaszczenia Polaków z terenu Ukrainy, Podola i Wołynia. Prus podjął polemikę w tej sprawie z publicystami rosyjskimi (*Kronika tygodniowa*, w: *Kroniki*, t. 19, s. 269—274).

27

Wielce Szanowny
Panie Mecenasie!

Stosownie do Pańskiego polecenia testament [1] zapieczętowałem, upoważniam jednak, gdy Pan zechce, do odpieczętowania go. Treść przepisałem dosłownie.

Życzę Panu wszelkiej pomyślności i wyjazdu na wakacje, zostaję z głębokim szacunkiem i polecam się łaskawej pamięci.

Wierny sługa
Al. Głowacki

12/VI 1908
Warszawa

[1] Zob. list 12, przypis 5.

28

Szanowny, złocisty i kochany
Panie Mecenasie!

Nie pisałem do Pana — *1mo* nie chcąc zabierać Mu czasu bredniami, *2o* będąc pewnym, że, po odpowiedzi Komisji stowarzyszeniowej [1], wy-

jechał Pan na dobrze zasłużone wakacje. Tymczasem spada list Pański!...

Panie Szanowny — owe lumbago — to zapłata za nieposłuch. Pan powinien mieć dwa wyjazdy w roku, inaczej — wyczerpie Pan siły do dna, czego skutkiem będą tysiączne przypadłości...

Mniejsza o to — przechodzę do interesu.

Mieszkanie cudowne (w roku zeszłym zajmowała je p. Thiemowa) jest u pp. Raciborskich, w ich pałacyku, o 50 kroków od naszej siedziby [2]. Są to dwa pokoje średniej miary, z 2-ma oknami od zachodu i balkonem (szklane drzwi) od południa. Wprawdzie na I-ym piętrze, ale piętro niskie. Za to czystość, ogród ze wszystkich stron, widok z balkonu cudowny. Pod spodem mieszkanie gospodarzy i p. Roberta Wolffa [3], obok, na piętrze, lokal p. Bułakowskiej [4], córki p. Wolffa, a z drugiej strony pp. Lipińskich [5], jubilerów z Warszawy.

Ceny gospodarz nie chciał wymienić, mówiąc: „pogodzimy się". Zdaje mi się, że dla Pana byłoby to najlepsze mieszkanie w Nałęczowie. Mógłby z Panem nawet służący przyjechać. O jedzeniu pogadalibyśmy na miejscu. Sprzęty wygodne, dwa łóżka [6].

Nb. List Pański z 30/VII dostałem 1/VIII i natychmiast odpisuję; ale mój list odejdzie dopiero jutro, 2/VIII, w niedzielę, a dojść może do Pana w poniedziałek.

W każdym razie czas na odpowiedź Pan ma, więc czekam dyspozycji i powtarzam: jest to najlepsze mieszkanie w Nałęczowie.

W Zakładzie miejsc nawet nie ma, ale jest ruch i muzyka; to nie dla Pana.

Ściskam Pana najserdeczniej i oczekuję naprzód list[u], następnie — Pana.

Żona najlepsze pozdrowienia zasyła.

Oboje zostajemy z głębokim szacunkiem.

Al. Głowacki

Nałęczów, 1/VIII 1908

[1] Może chodzi o Komisję do Spraw Stowarzyszeń przy urzędzie gubernialnym, gdzie Osuchowski załatwiał sprawy Macierzy Szkolnej.

[2] Tj. od tzw. Domku Prusa.

[3] Robert Wolff (1833—1910), wydawca i działacz społeczny. W 1857 założył w Warszawie z Gustawem Gebethnerem znaną księgarnię, a następnie firmę wydawniczą.

[4] Nie ma o niej bliższych wiadomości. W „Tygodniku Ilustrowanym" z tamtego czasu spotyka się zdjęcia wykonane przez Zofię Bułakowską.

[5] *Kalendarz informacyjno-encyklopedyczny na r. 1908* wymienia w Warszawie tylko jednego jubilera o tym nazwisku, był nim L. Lipiński, zamieszkały przy Wierzbowej 7.

[6] U dołu strony: „*verte!*"

29

Szanowny Panie
Mecenasie!

Pośpieszam donieść, że w lokalach naszego gospodarza są na łóżkach tylko wyborne materace sprężynowe, nic więcej. Niech więc Pan przywiezie ze sobą pościel, tj. poduszki, kołdry, prześcieradła.

Dobrze byłoby wyjechać z Warszawy o 9 god[z]. 9 min. rano, ażeby stanąć około 2$^1/_2$ już w Nałęczowie; od biedy można wyjechać o 3.23 po południu i stanąć około 9 wieczór na miejscu.

Niech Pan wyszle depeszę, a przyjadę na stację.

Gdyby Pan wybrał się z rana, radzę kupić plackartę[1] (do II-ej klasy rs. 1, kop. 50), a wówczas umieszczą Pana w wygodnym, prawie pustym wagonie. Bez plackarty podróż, z powodu ciasnoty, może być uciążliwa.

Ściskam, czekam depeszy i zostaję z głębokim szacunkiem.

Wierny sługa
Al. Głowacki

Nałęczów
3/VIII 1908

[1] Miejscówka.

30

Szanowny Panie Mecenasie
a kochany Wuju!

Przed chwilą, w imieniu Pańskim, zamówiłem u p. Raciborskiej mieszkanie i — już Pan jest naszym współlokatorem. Jednocześnie pytałem o jakiego chłopczyka, a p. R. proponuje b. dobrego, imieniem Jasia, który ma około 15 lat, ale już pracuje w ogrodzie i jest cichy, usłużny, delikatny i pewny. Jeszcze nie zamówiłem go, przypuszczam jednak, że weźmie go Pan, gdyż istotnie jest b. dobry, a tu — młodzież trochę zbałamucona.

Przypominam o pościeli, o rannym wyjeździe (gdyby można) i o plackarcie. W Iwangrodzie[1] można zjeść coś, ale... ostrożnie! Może by lepiej wziąć ze sobą parę bułek z szynką? Herbatę roznoszą w pociągu, ale...

Ubikacja, zwana wychodkiem, jest o kilkadziesiąt kroków od domu, ale czysto tam i wygodnie. Z wyjątkiem Zakładu wszędzie jest to samo, tylko — dalej, a niekiedy — brudno.

Może w dniu wyjazdu wyszle Pan depeszę, to albo sam przyjadę, albo kogoś rozsądnego przyszlę na stację.

Ściskam Pana serdecznie i zostaję z głębokim szacunkiem. Od Żony wielokrotne pozdrowienia.

Wierny sługa
Al. Głowacki

Nałęczów
5/VIII 1908

Nb. List Pański z 3-go otrzymałem dzisiaj. Ciekawym, czy mój drugi list doszedł w kwestii p o ś c i e l i.

Nb. II Ponieważ może być potrzebna Panu i usługa, kobieta, więc donoszę, że jest tu b. dobra stróżka czy ogrodniczka.

[1] Ówczesna nazwa Dęblina.

31

Wielce Szanowny i kochany
Panie Mecenasie i Wuju!

Jutro wyjeżdżam, a że wstyd mi ściągać Pana z II piętra na rozmowę „w sieni", więc żegnam Pana listownie, słowami: do rychłego widzenia! Bo kto wie, czy i w tym roku nie namyśli się Pan na nudny wprawdzie, ale spokojny Nałęczów?...

Jednocześnie ośmielam się załączyć kodycyl [1] do mego testamentu, o czym już meldowałem pokornie. Nie pieczętuję go, bo przecież musi Pan wiedzieć, co napisano.

Życzę Panu wszystkiego najlepszego, a najpierwej spełnienia wszystkich Jego szlachetnych zamiarów.

Ściskam serdecznie i od mojej Żony pozdrowienia załączam.

Z głębokim szacunkiem

przyjaciel i sługa
Al. Głowacki

[Warszawa,] 8/VI 1909

PS. Do Ursynowa chyba już pojedziemy w jesieni [2]. Teraz nawet i pisać nie warto, gdy wszyscy odjeżdżają na wakacje.

[1] Uzupełnienie testamentu. Tekst jego zob. w: P r u s, *Listy*, s. 397—398.

[2] Chodziło zapewne o wyjazd w sprawach seminarium nauczycielskiego.

32

Wielce Szanowny i Łaskawy
Panie Mecenasie!

Już blisko trzy tygodnie jestem w Nałęczowie, a dopiero dziś piszę do Pana, ażeby Mu donieść, że jest tu bardzo ładnie i że warto, aby Pan zrobił sobie wakacje. Bo sił trzeba!...

Mieszkanie Pańskie zeszłoroczne w tej chwili zajęte, jest tylko jakiś pojedynczy pokój, i to niepewny; za kilka tygodni jednak może nieco wyludni się nasza posesja, a Pan znajdzie swój dawny kąt i starych przyjaciół.

A jak tam z Pańskim projektem: czy są szanse?

Oto i wszystko. Zboże jeszcze zielone, faluje jak jezioro zurychskie; poziomki i truskawki zaczynają się pokazywać, jedzenie w restauracjach dobre. Więc nie ma jak Nałęczów i — niech Pan jak najrychlej zawiadomi nas o swym przyjeździe.

Żona i ja zasyłamy Panu serdeczne pozdrowienia i zapewnienia głębokiego szacunku.

Przyjaciel i sługa
Al. Głowacki

Nałęczów
29/VI 1909

33

Wielce Szanowny
Panie Mecenasie!

Aż mi wstyd, że Pan znowu trudził się dla mnie, po raz już nie wiem który. Niech Pan Jezus z nieba wysokiego zapłaci!...

Pieniądze przed chwilą odebrałem [1]. Źródłem zaś mego odwołania się do Pana był fakt, że na list, który wysłałem do Ordynacji, przez (hycla) posłańca N 805, nie otrzymałem odpowiedzi.

Widocznie posłaniec nie oddał, ja zaś pomyślałem, że chyba zdarzyło się jakieś zawikłanie, i „w te pędy" zwróciłem się do Pana.

Przepraszam stokrotnie, zostaję z głębokim szacunkiem i polecam się dobroci Pańskiej.

Wierny sługa
Al. Głowacki

[Warszawa,] 9/VI 1910

[1] Chodziło najpewniej — jak wynika z listu — o procent od sum, które miał Prus na hipotece Ordynacji Krasińskich.

34

Szanowny, kochany,
czcigodny Panie!

Jutro wyjeżdżamy, naturalnie do Nałęczowa. Na odjezdnym przypominam Panu o potrzebie letniego (i zimowego) odpoczynku i kończę: niech się Panu dzieje zawsze tak, jak my Panu życzymy.

Od Żony serdeczne pozdrowienia.

Ściskam Pana, dziękuję za stałą życzliwość i zostaję z głębokim szacunkiem.

Wierny sługa
Al. Głowacki

[Warszawa,] 15/VI 1910

Ciekawym, czy posłaniec oddał przed kilkoma dniami list treści bezinteresownej. Już parę razy posłańcy odrwili mnie.

35

Wielce Szanowny
i Kochany Panie Mecenasie!

Cóż to się z Panem wyrabia?... Bardzo żałuję, że wejść do Pana nie mogę i skotłować Panu głowę, ażeby koniecznie wypoczął. Litości nie ma Pan nad sobą ani nad sprawami, które wymagają od Pana zdrowia i pełni sił. O niepoprawny filantropie!

Przechodzę do innej kwestii. Czy ja koniecznie muszę być na sesjach, w których absolutnie nic nie znaczę, a sobie robię tylko przykrość? Niech głosują w sprawie Ursynowa ci, którzy coś dają, a nie ja!...

Tysiące najlepszych życzeń przesyłam Panu wraz z Żoną. Gdybym nie wiedział, że rzucam groch na ścianę, jeszcze raz krzyczałbym: Panie! niech się Pan nie zrywa i niech Pan teraz dłużej wypocznie... A może by gdzieś na Południe?...

Zostaję z głębokim szacunkiem

wierny sługa
Al. Głowacki

Warszawa
2/I 1911

36

Wielce Szanowny
Panie Mecenasie!

Stokrotnie przepraszam, że dziś służyć nie mogę (w moim własnym interesie!...), ale zaziębiłem się onegdaj, trochę kaszlę i mam lekki ból w boku, więc obawiam się doziębienia.

Gdy wykaraskam się, natychmiast Panu Mecenasowi najpokorniej zamelduję.

Proszę przyjąć zapewnienia głębokiego szacunku, z jakim zostaję.

Wierny sługa
Al. Głowacki

[Warszawa,] 26/I 1911
godz. 10 rano

37

Szanowny Panie
Mecenasie!

Proszę wyobrazić sobie moje zdziwienie, kiedy odebrałem Pańską kartkę z Nicei, nic nie wiedząc, że Pan wyjechał!... Doskonale Pan zrobił; jestem pewny, że wróci Pan jak — „lew szukający, kogo by pożarł".

Namawiałem dra Bauerertza [1], ażeby jechał za Panem, gdyż jest trochę rozklejony, ale — na nic moje namowy.

Jeżeli zachody słońca tak wyglądają na miejscu jak na karcie, to szczerze ubolewam, że ich nigdy nie zobaczę.

Ja jestem zakopany w robocie, gdyż zaczynam powieść [2]. Niech Pan tam westchnie na moją intencję.

Mieliśmy tu duże zmartwienie, gdyż umarł poczciwiec Raciborski [3]. Chciał biedak mocno schudnąć, zażywał jakieś leki wbrew lekarzowi, wychudł, ale i stracił zdrowie. Ogromnie żałujemy tego człowieka, pełnego instynktów obywatelskich.

No, ale do miłego zobaczenia. Ściskam Pana, pozdrawiam serdecznie i od Żony zasyłam pozdrowienia.

Wierny sługa
Al. Głowacki

Warszawa
18/III 1911

[1] Adam Bauerertz, znany lekarz warszawski, w r. 1886 był ordynatorem Zakładu Leczniczego w Nałęczowie.

[2] Tego dnia Prus zaczął pisać powieść *Przemiany*. Zob. *Kalendarz życia i twórczości*, s. 690.
[3] Edmund Raciborski zmarł 16 III 1911 w wieku 69 lat.

38

Wielce Szanowny
Panie Mecenasie!

Suma, o którą zapytywał Pan, wynosi rb. 4 4 2, kop. 2 3; rachunek doprowadzony do dnia 12/I 1911 roku.

Po mojej sprawie — kropka; a teraz inna kwestia.

Zapewne pamięta Pan, że parę dziesiątków razy prosiłem, ażeby Pan przystąpił do opisania swojej społecznej działalności. Ponieważ zaś żywe słowo nie skutkowało, więc dziś — na papierze zwracam się do Pana, nie jak przyjaciel, ale jako publicysta polski, z prośbą, ażeby Pan:

Przedstawił na piśmie całkowity obraz swojej społecznej działalności we wszystkich kierunkach (Bank Ziemski, Macierz Szląska, Akademia krakowska, darowizny na cele publiczne, Macierz w Król. Pol. itd., itd.).

Panie Szanowny, tu nie chodzi o reklamę dla Pana, ani nawet o to, ażeby pamięć Pańską zabezpieczyć przed oszczerstwem nieprzyjaciół. To są rzeczy drugorzędne, nad którymi — przynajmniej w moim umyśle — górują następujące pobudki społecznej doniosłości:

1) W działaniach publicznych jesteśmy narodem niedojrzałym, brak nam wskazówek i tradycji. Otóż Pańska działalność mogłaby wytworzyć jedno i drugie i wskazać ogółowi, że — w tego rodzaju pracach więcej niż w innych potrzebne są: idealny porządek, ścisłe rachunki, wytrwałość, robienie planów, przewidywanie możliwych sytuacyj itd. Trzeba ludziom pokazać: jak się to robi, trzeba stworzyć szkołę, jak to zrobił Wawrzyniak [1], szkołę — przynajmniej za pomocą opisu tego, co się zrobiło.

2) Ludzie biorący się do czynu społecznego dowiedzieliby się z Pańskiego „raportu", że w pracach tych znajdą przeszkody nie tylko zewnętrzne, lecz i od własnych rodaków, i to bodaj czy nie najuciążliwsze. Dowiedzieliby się, że spotka ich nie tylko opór bierny, niechęć, ale nawet oszczerstwa i podkopywania i — że działacz społeczny musi się ponad to wszystko wznosić.

3) Tego rodzaju opis miałby dla przyszłości jeszcze jedno ogromne znaczenie. Opierając się na nim, przyszli działacze łatwiej mogliby ocenić: czy społeczeństwo wznosi się, czy upada?... Czy rośnie jego ofiarność, zamiłowanie do rzeczy publicznej, rozsądek?... Co wreszcie silniej mnoży się: złe czy dobre czynniki?

Jest to zaledwie cząstka argumentów, jakie np. historyk mógłby przytoczyć dla wykazania ważności Pańskich — nazwijmy — pamiętników.

Każdy naród ma jakieś archiwa, jakąś pamięć swego życia. Czy tylko my mamy być tej pamięci pozbawieni, i to jeszcze ze strony tak ważnego działacza?

Niech Pan zresztą pomyśli: czy wobec przyszłości — ma prawo milczeć człowiek, który tyle tysięcy ludzi uruchomił, tyle milionów zebrał i w najważniejszych sprawach występował jako kierownik?...

Panie, to jest bardzo ważna sprawa, tak ważna, że dla wypełnienia jej Pan musi znaleźć czas, choćby zawieszając inne czynności.

Najmocniej przepraszam za ten list, który choć w części zastąpi mi brak wymowy żywej. Niech się Pan nie gniewa za nacisk, do którego nie tylko upoważnia, ale wprost popycha mnie doniosłość kwestii.

Pański pamiętnik — wszechstronny — musi być, gdyż inaczej zastąpią go źródła fałszywe i niegodziwe [2].

Jeszcze raz przepraszam, ściskam Pana serdecznie i zostaję z głębokim szacunkiem.

Przyjaciel i sługa
Al. Głowacki

Warszawa
18/IV 1911

[1] Ks. Piotr Wawrzyniak (1849—1910), działacz gospodarczy i społeczny w Poznańskiem, organizator spółdzielczości kredytowej i rolniczej, umocnił system polskich banków ludowych w zaborze pruskim. Napisał m. in. *Wskazówki dla członków rady nadzorczej w spółkach* (Poznań 1910).

[2] Jest tu zapewne aluzja do wystąpienia K. Staweckiego (zob. list 25, przypis 1).

39

Wielce Szanowny Panie
Mecenasie!

Bardzo zdolny i uczciwy chłopak, p. Józef Zielonka [1] z Nałęczowa (uczeń p. Felicji Sulkowskiej [2], kasjerki, i — p. Krzyckiej [3], mecenasowej), chce wstąpić na kursa pedagogiczne na Wielką 11, do W-go Zawadzkiego [4]. Żąda ode mnie świadectwa, które ja wydam bezwarunkowo, gdyż chłopak dużej wartości. Tymczasem posyłam go do Pana Mecenasa, bo może przydałby się do Ursynowa.

Dużej wartości! Niech Pan raczy z nim chwilę porozmawiać, o ile naturalnie czas pozwoli.

Z wysokim szacunkiem, sługa

Al. Głowacki

[Warszawa], 17/V 1911

[1] Osoba nie zidentyfikowana. W Nałęczowie było sporo osób o tym imieniu i nazwisku.

[2] Felicja Sulkowska (ok. 1860—1924), kasjerka w nałęczowskim Zakładzie Leczniczym, działaczka społeczna i oświatowa, była także czynna w pracach Towarzystwa „Światło" w Nałęczowie.

[3] Maria Krzycka, wdowa po adwokacie Julianie Krzyckim. Uczestniczyła w pracach społeczno-oświatowych w Nałęczowie, była ofiarodawczynią na rzecz szkoły i ochronki „Światło" w Nałęczowie.

[4] A. Zawadzki, działacz oświatowy, w 1906 r. rozpoczął wraz z M. Brzezińskim prowadzenie kursów przygotowawczych dla nauczycieli szkół Macierzy. Ich absolwenci mogli kontynuować naukę w seminarium nauczycielskim w Ursynowie.

40

Wielce Szanowny Panie
Mecenasie
i kochany Wuju!

Jak Pan widzi, na piątkową sesję nie przyjechałem i nie martwię się, gdyż schody do mieszkania bar. Kronenberga [1] stanowczo są nie dla mnie.

Ja — bawię się tu [2] jak goły w pokrzywach, wedle przysłowia ludowego. Pominąwszy bowiem brak towarzystwa, bez czego ostatecznie żyć można, zaraz po przyjeździe zachorowałem na lumbago!... Dobę miałem gorzką, dwie inne przeleżałem, a dziś jestem zdrów, ale wystraszony, aby nie powtórzył się atak.

Panna Dziudzia [Thieme] mówiła mi, że wybiera się Pan do Milanówka. Wiwat! Ale, na miłość Boską, niech nas Pan uprzedzi o dniu i godzinie przyjazdu, gdyż do nas od stacji dosyć daleko, a dorożek tu nie ma, tylko trzeba zamawiać konie, i to nie bardzo jest pewne!...

Milanówek jest to niby miasto-ogród, ma jednak kilka szpetnych niewygód, a między innymi nie tylko brak dorożek, ale nawet trudność znalezienia kogokolwiek. Patriarchalne stosunki. Za to nie ma błota, a ogólny krajobraz niewyszukany, ale dosyć miły. Czekamy więc Pana i kochanego Wuja, niestety! bez muzyki i 12 dziewic w bieli, jak to bywało w Nałęczowie.

Żona jest zachwyconą pobytem, ja średnio, ale — wytrzymać można.

Niech Pan raczy przyjąć od nas obojga 10^{10} pozdrowień i zapewnień wysokiego szacunku.

Wierny sługa
Al. Głowacki

24/VI 1911
Milanówek (!)

[1] Leopold Kronenberg (1849—1919), przemysłowiec i finansista, należał do grona osób wspierających finansowo seminarium nauczycielskie w Ursynowie. U niego zapewne odbywały się także sesje komitetu.

[2] Prus po raz pierwszy od wielu lat nie wyjechał na wakacje do Nałęczowa, lecz do Milanówka, dokąd udał się ok. 7 VI i zatrzymał się w willi „Hedviga". Pobyt ów trwał do 13 X, z tym że Prus dwukrotnie jeszcze zmieniał mieszkanie.

41

Wielce Szanowny Panie
Mecenasie,
najmilszy pacjencie!

Przepraszam, że nie przychodzę osobiście, ale mam wściekłą robotę. Przepraszam również, że siedziałem za długo i gadałem za dużo. Z chorymi tak nie można.

Żonusia moja posyła Panu świeżą galaretkę pomarańczową; jest to rzecz zdrowa i podnieci apetyt. Jeżeli będzie Panu smakowała, zapytam przez telefon, a w takim razie poszlemy Panu nową porcyjeczkę. Tylko — na miłość Boską — niech Pan nie robi ceremonii. Może nam Pan zapłacić.

Ściskam Pana i zasyłam od nas obojga serdeczne pozdrowienia.

Z głębokim szacunkiem, sługa

Al. Głowacki [1]

[Warszawa,] 24/I 1912

Była u nas wczoraj wieczór pani Thieme z Dziudziuchną. Kiedy im powiedziałem, że Pan „odbywa słabość", zasmuciły się i przy pierwszej bytności w Warszawie odwiedzą Pana.

PS. A niechże Pan czasem nie zechce odpisywać!...

[1] Pod spodem: „(Ciąg dalszy na III str.").

42

Wielce Szanowny Panie
Mecenasie!

W tej chwili siedzę przy robocie, więc nie przyjeżdżam do Pana. Może wpadnę jutro. Żona posyła dwa sło[iki?] [1] galaretki.

Tysiąc pozdrowień od nas obojga i zapewnienia głębokiego szacunku

sługa
Al. Głowacki

[Warszawa,] 28/I 1912

[1] Pełne brzmienie słowa trudne do odczytania.

43

Wielce Szanowny Panie
Mecenasie i Wuju!

10 listów (nie 9) podpisałem, stosownie do Pańskiego polecenia, i takowe odsyłam. Żadnej jednak odezwy i kopii protokółu nie otrzymałem, więc takowych nie zwracam.

Z zamachu, z jakim list Pański jest pisany, widzę, że Pan zdrów, co mnie bardzo raduje; ja natomiast jestem nieco ociężały, pomimo jakoby świetnego wyglądu.

Dobrze zrobiłem, nie będąc na sesji!... Przy odwiedzeniu Pana wyjaśnię to.

Zostaję z głębokim szacunkiem, wierny sługa

Al. Głowacki

[Warszawa,] 15/III 1912

44

Wielce Szanowny
Panie Mecenasie!

Ze smutkiem czytam list Pański, gdyż „wyłazi" z niego zmęczenie! Czy nie byłoby lepiej, zamiast do Abrahama, wybrać się na kilkudniowy wypoczynek do jakiegoś cieplejszego kąta?... Gdy Pan odzyska siły, co przyjdzie łatwo, odzyska Pan i humor.

Ileż jeszcze razy mam krzyczeć: gwałtu! niech Pan odetchnie?

Listy podpisałem w miesiącu wyznaczonym i zasyłam najlepsze życzenia i zapewnienia głębokiego szacunku.

Wierny sługa
Al. Głowacki

[Warszawa,] 22/III 1912

45

Szanowny Panie
Mecenasie!

Stosownie do życzenia Pańskiego listy podpisałem i błagam Opatrzność, ażeby przyniosły oczekiwany przez Pana skutek!

Zostaję z wysokim
szacunkiem
wierny sługa
Al. Głowacki

[Warszawa,] 10/IV 1912

46

Wielce Szanowny
Panie Mecenasie!

Mam projekt, który (usilnie proszę!), ażeby Pan zaakceptował.

Gdyby rękopis wczorajszy był wyraźny (oczy mnie bolą!), z przyjemnością zrobiłbym korektę w granicach pożądanych przez autora. Nazwiska należałoby oznaczać kolejnymi literami alfabetu.

Zrobiłby mi Pan rzetelną przyjemność, gdyby skłonił autora do zgodzenia się na moją propozycję, mówię szczerze. Robiłbym to powoli, bez gwałtu.

Jeszcze raz proszę o przyjęcie mego projektu i zostaję z wysokim szacunkiem

przyjaciel i sługa
Al. Głowacki

[Warszawa,] 23/IV 1912

PS. Dobrze byłoby przepisać na jednej połowie stronicy (jak w rękopisie); druga na korektę; odstępy między wierszami dość obszerne, także na korektę.

47

Szanowny Panie Mecenasie
a Kochany Wuju!

Długa praktyka przekonała mnie, że najgorszym wrogiem moich dochodów jestem ja sam. Doszedłem też do wniosku, że życie moje poszłoby inną cokolwiek koleją, gdybym na początku literackiej kariery znalazł takiego jak Pan przyjaciela i doradcę.

Rzeczy minionych nie cofnę, pragnąłbym jednak zabezpieczyć się przed nadciągającą starością, a co jest nie mniej ważne, ten kapitalik, jaki jeszcze posiadam w formie gotówki i moich wydawnictw, nie tylko nie zmarnować, ale — utworzyć z niego dla społeczeństwa skromną pamiątkę po osobach, które kocham lub które okazały mi swoją życzliwość.

To, że swój fundusik uważam za własność publiczną, ośmiela mnie do zrobienia jednej propozycji. Czy nie raczyłby Pan, drogi Panie Mecenasie, zająć się moimi drobnymi interesami majątkowymi, których ja, jak się o tym niejednokrotnie przekonałem, prowadzić nie umiem?

Serdecznie przepraszam Pana za podobną propozycję, gdyż wynagrodzić przezacnych a bezinteresownych usług Pańskich nie potrafię. Może

jednak zechce Pan uwzględnić moje położenie, z którym łączy się cząsteczka interesu ogólnego, zawsze drogiego Panu.

Proszę przyjąć zapewnienie głębokiego szacunku od przyjaciela i sługi.

Al. Głowacki

List bez miejsca i daty, trudny do usytuowania w czasie. Można jednak przypuszczać, że zawarta w drugim akapicie myśl odnosi się do utworzonego w testamencie stypendium dla młodzieży chłopskiej. Wobec tego list powstałby przed 12 VI 1908, datą spisania testamentu.

48

[Do nieznanego adresata]

Szanowny Panie!

Ponieważ drobne moje nowelki zostały na 10 lat sprzedane, więc prawa do nich nie mam. Niech Pan jednak zwróci się listownie do mecenasa Antoniego Osuchowskiego (Warszawa, Senatorska 8), a on z pewnością upoważnienia swego nie odmówi [1].

O honorarium nie ma mowy. Gdyby mi się nawet co należało, przeznaczyłbym to do rozporządzenia Pańskiego, na wydawnictwa dla ludu.

Z głębokim szacunkiem
sługa
Al. Głowacki

Warszawa, 2/III 1907
Wilcza 12

Być może chodziło w tym liście o drukowanie *Antka* w Wydawnictwie Ludowym Z. Nagrodzkiego w Wilnie, które ogłosiło tę nowelę w październiku 1907.

[1] U dołu strony: *„verte!"*

ANEKS: DOKUMENTY DOTYCZĄCE PRAW AUTORSKICH PRUSA

1

[Rękopis]

Działo się w Warszawie przy ulicy Senatorskiej № 8, w mieszkaniu Antoniego Osuchowskiego.

Pomiędzy Aleksandrem Głowackim, literatem i publicystą, używającym pseudonimu „Bolesław Prus", przy ulicy Zgoda № 3 zamieszkałym, z jednej, a 1. Ordynatem Adamem hrabią Krasińskim, redaktorem „Biblioteki Warszawskiej", pod № 5 przy ul. Krakowskie Przedmieście, i 2. Antonim Osuchowskim, Adwokatem, przy ul. Senatorskiej № 8, z drugiej strony, zawarta została umowa osnowy następującej:

§ 1. Aleksander Głowacki aktem niniejszym odstępuje Adamowi hr. Krasińskiemu i Antoniemu Osuchowskiemu wyłączne prawo wydawnictwa w języku pol-

skim w ciągu lat dziesięciu, licząc od dnia 1 czerwca n. st. roku bieżącego 1902 do dnia 1 czerwca n. st. 1912 r., następujących utworów swoich pisanych i drukowanych pod pseudonimem „Bolesław Prus": a) powieści *Emancypantki*, której nakład jest już wyczerpany, b) wszystkich utworów objętych czterotomowym wydaniem jubileuszowym z nakładu Hipolita Wawelberga i Stanisława Rotwanda, mieszczącym pięćdziesiąt osiem nowel i będącym obecnie na wyczerpaniu.

§ 2. Tytułem dobrowolnie umówionego szacunku za dziesięcioletnie prawo wydawnictwa wyżej wymienionych utworów Adam hr. Krasiński i Antoni Osuchowski wypłacają do rąk Aleksandra Głowackiego, przy podpisaniu niniejszej umowy, sumę rubli 30 000 (trzydzieści tysięcy), z odbioru której Aleksander Głowacki niniejszym kwituje Adama hr. Krasińskiego i Antoniego Osuchowskiego.

§ 3. Aleksander Głowacki pozostawia nabywcom zupełną swobodę w przedmiocie wydawnictwa wyżej wymienionych utworów, tym samym nabywcy, stosownie do swego uznania, będą mieli prawo każdy z wyżej wymienionych utworów, w tej liczbie i *Placówkę*, wydać łącznie w zbiorowym wydaniu lub oddzielnie, z ilustracjami, i oznaczyć cenę wydawnictwa stosownie do swego uznania.

§ 4. Nabywcy będą mieli prawo przystąpić do oddzielnego wydania *Placówki*, czy to ilustrowanej, czy nieilustrowanej, dopiero po wyczerpaniu obecnego nakładu tejże *Placówki*, dopełnionego przez firmę Gebethner i Wolff.

§ 5. Termin dziesięcioletni, w § 1 niniejszej umowy oznaczony, przedłuża się odnośnie do danego utworu literackiego o taką liczbę lat, przez jaką wydawnictwo tegoż utworu zostało przez odnośną władzę wstrzymane lub zakazane. Rzeczone wszakże przedłużenie o tyle będzie miało miejsce, o ile o nastąpionym fakcie wstrzymania lub zakazu zostanie urzędownie powiadomiony Głowacki, ewentualnie Jego sukcesorowie. Gdyby zakaz przed upływem sześciu miesięcy od daty wydania go został zniesiony, to żadne przedłużenie dziesięciolecia, o którym wyżej mowa, miejsca mieć nie będzie.

§ 6. Po upływie lat dziesięciu od dnia 1 czerwca n. st. roku bieżącego prawo własności wyżej wymienionych utworów wraca do autora Aleksandra Głowackiego.

§ 7. Po upływie lat dziesięciu od dnia 1 czerwca n. st. roku bieżącego cały nakład, znajdujący się gdziekolwiek w handlu księgarskim w dacie 1 czerwca n. st. 1912 r., przechodzi niezwłocznie na własność Aleksandra Głowackiego lub Jego sukcesorów, bez żadnego oddzielnego wynagrodzenia, z wyłączeniem wszakże na rzecz Adama hr. Krasińskiego i Antoniego Osuchowskiego tysiąca egzemplarzy wszystkich dzieł łącznie wziętych (a nie po tysiąc każdego z nich). Wszakże i powyższe tysiąc egzemplarzy, jeżeli tego żądać będzie Głowacki lub Jego sukcesorowie, przejdą na Jego własność, za zwrotem jedynie Adamowi hr. Krasińskiemu i Antoniemu Osuchowskiemu kosztów druku i papieru rzeczonego tysiąca egzemplarzy. Omówione w niniejszym paragrafie przejście na własność Głowackiego całego nakładu wszystkich dzieł po upływie lat dziesięciu miane było na względzie przy zawarciu niniejszej umowy i ustanowieniu szacunku.

§ 8. Obrona nabytych na mocy niniejszego aktu praw od wszelkich nadużyć ze strony osób trzecich stanowi wyłączny obowiązek Adama hr. Krasińskiego i Antoniego Osuchowskiego.

§ 9. Gdyby którykolwiek z utworów, przedmiotem niniejszej umowy będących, w ciągu lat trzech od d. 1 czerwca n. st. 1902 r. nie został wydany, Adam hr. Krasiński i Antoni Osuchowski tracą prawo do wydawnictwa tego utworu.

§ 10. Adam hr. Krasiński i Antoni Osuchowski będą władni przelać nabyte z mocy niniejszej umowy prawa na Spółkę Wydawczą lub na osoby i firmy, stosownie do ich, Adama hr. Krasińskiego i Antoniego Osuchowskiego, uznania.

Niniejsza umowa została spisana w trzech jednobrzmiących egzemplarzach z dokasowaniem do jednego egzemplarza dla Adama hr. Krasińskiego aktowego papieru stemplowego na rubli sto dwadzieścia oraz z dokasowaniem na dwóch pozostałych egzemplarzach — jednego dla Aleksandra Głowackiego, drugiego dla Antoniego Osuchowskiego — po marce stemplowej w cenie rubli jeden. Niniejsza umowa — po odczytaniu — przyjęta i podpisana została.

Warszawa, dnia 31 maja 1902 r.

Aleksander Głowacki *Adam Franciszek Krasiński*
Antoni Osuchowski

[Pod tekstem umowy adnotacja:]

Польския подписи значат: „Александр Гловацкий, Антон Осуховский, Адам Франц Красинский'', перевел нотариус Ю. Станишевский.

По реестру N. 2796 тысяча девятсот второго года, мая 28/31-го дня. Я нижеподписавшийся, нотариус при Ипотечных Канцеляриях Мировых Судей города Варшавы, Юсиф Иванович Станишевский, имеющий кантору свою в Варшаве по Медовой улице, в доме под N. 8/482, сим удостоверяю, что предстаящия подписи совершены собственноручно на квартире Присяжнаго Повереннаго Антона Осуховскаго в Варшаве по улице Сенаторской N. 11, куда я, нотариус, по приглашению являлся, лично мне известными: 1. литератором Александром Антоновичем Гловацким по улице Згода N. 3; 2. Адамом Францем Владиславовичем графом Красинским по улице Краковское Предместе под N. 5; и 3. Антоном Геронимовичем Осуховским присяжным поверенным по улице Сенаторской под N. 8, всеми в Варшаве жительствующими, причом удостоверяю, что к документу сему погашена мною гербовая марка в 1 рубль, на основании 118 статьи пункта 4 устава о гербовом сборе 1900 года.

Нотариус *Ю. Станишевский*

[Pod tekstem s. 3 dokumentu wpisano ukośnie:]
Unieważnione. / *Adam Krasiński* / 16/II 1908 / Warszawa

[Pod tekstem s. 4, obok okrągłej pieczęci rosyjskiej notariusza Józefa Staniszewskiego, również ukośnie wpisano:]
Unieważnione / 16 lutego 1908 r. / *A. Osuchowski* / *Aleksander Głowacki*

2

[Zachowane przy umowie odręczne pokwitowanie Prusa]

Wypis kontraktu, mocą którego: 1. ordynat Adam hrabia Krasiński i 2. Adam Osuchowski, adwokat przysięgły, nabyli od Aleksandra Głowackiego, literata, jego utwory: *Emancypantki*, *Pisma zbiorowe* i *Placówkę* — otrzymałem.

Aleksander Głowacki

Warszawa
4/VI 1902

3

[Kopia maszynopisowa]

Niżej podpisani za wspólnym porozumieniem rozwiązują niniejszym umowę zawartą w dniu 31 maja 1902 roku w przedmiocie wydawnictwa dzieł Bolesława

Prusa, poświadczoną co do tożsamości podpisów przez Rejenta Józefa Staniszewskiego w dniu 31 maja 1902 r. za N. rejestru 2796.

Cały pozostały nakład 4 tomów pism jubileuszowych Bolesława Prusa oraz *Placówki* tegoż autora, znajdujący się na składzie u firmy Gebethner i Wolff, jako też należność gotowizną przypadającą od tejże firmy po dzień 13 lutego r. b. w sumie 204 ruble, 4 kop. (dwieście cztery ruble, cztery kopiejki), stosownie do rachunku rzeczonej firmy Gebethner i Wolff z tegoż dnia, a nadto suma rubli 176, kop. 7 (rubli sto siedemdziesiąt sześć, kopiejek siedem), znajdująca się w Banku Handlowym w Warszawie na rachunku „Wydawnictwo dzieł Bolesława Prusa", przechodzą na własność W-nego Aleksandra Głowackiego, a to wraz ze stereotypami i kliszami znajdującymi się w drukarni firmy Rubiszewski i Wrotnowski.

W-ny Aleksander Głowacki przejmuje na siebie umowę zawartą pomiędzy Adamem hr. Krasińskim i Antonim Osuchowskim z jednej a firmą drukarską Rubiszewski i Wrotnowski z drugiej strony, na mocy której firma Rubiszewski i Wrotnowski otrzyma pozostałą resztę należności w sumie rubli 1796, kop. 51 (rubli tysiąc siedemset dziewięćdziesiąt sześć, kopiejek pięćdziesiąt jedna) ze sprzedaży wyżej wymienionych dzieł u firmy Gebethner i Wolff, a to w miarę sprzedaży tychże dzieł. Nadto W-ny Aleksander Głowacki przejmuje na siebie umowę, zawartą pomiędzy Adamem hr. Krasińskim i Antonim Osuchowskim z jednej a firmą Gebethner i Wolff z drugiej strony, o prawo wydawnictwa nowej edycji powieści *Emancypantka* w liczbie 2500 (dwa tysiące pięćset) egzemplarzy za szacunek na rubli 1500 (tysiąc pięćset) umówiony. Stosownie do tej umowy Adam hr. Krasiński i Antoni Osuchowski otrzymali w dniu 31 maja 1902 r. od firmy Gebethner i Wolff wyżej wymienioną sumę rubli tysiąc pięćset, która została użyta na wydawnictwo i pomieszczona w ogólnym rachunku jednocześnie otrzymanym przez W-go Aleksandra Głowackiego. Stosownie do pisma z d. 13 lutego r. b. firma Gebethner i Wolff posiada na składzie 1234 (tysiąc dwieście trzydzieści cztery) egzemplarzy powieści *Emancypantka*.

Niniejsze pismo w trzech jednobrzmiących egzemplarzach sporządzone zostało.

[Odręcznie:]
Warszawa, d. 16 lutego 1908 r.

Adam Krasiński *A. Osuchowski*
Aleksander Głowacki

[Nad tekstem dokumentu adnotacja ołówkowa Osuchowskiego:]
D. 18 lutego 1908 r. wydałem Prusowi 7 rysunków Kamieńskiego.

[Dołączona koperta z napisem:]
Pokwitowanie Bolesława Prusa (Aleksandra Głowackiego) — Wilcza 12, z wydawnictwa dzieł Prusa. 18 lutego 1908.

III. P R Z E K Ł A D Y

FRANCUSKA KRYTYKA TEMATYCZNA

Pamiętnik Literacki LXII, 1971, z. 2

WPROWADZENIE

Krytyka literacka była we Francji w ostatnich latach — tak jak w drugiej połowie lat pięćdziesiątych powieść — przedmiotem bogatej i namiętnej dyskusji[1]. Uniwersytecka nauka o literaturze starła się z przedstawicielami nowych tendencji krytycznych: tzw. „nowa krytyka”, mimo że obdarzono ją wspólną ogólnikową nazwą, nie jest zjawiskiem jednolitym[2], występują w jej obrębie różne, często przeciwstawne sobie dążności, głównym czynnikiem unifikującym jest przekonanie, że opisu literatury nie można już dokonywać tym narzędziami, które pozostawił w spadku pozytywizm. Elementem łączącym jest więc negacja, a nie program pozytywny. W obrębie tak szeroko rozumianej „nowej krytyki” zjawiskiem obok strukturalizmu najważniejszym jest — jak się zdaje — tzw. krytyka tematyczna. Zamieszczamy w tym numerze niewielki jej wybór. Reprezentują ją: jej klasyk i prekursor Gaston Bachelard[3] oraz dwaj współcześni programowi realizatorzy jej założeń: Georges Poulet i Jean-Pierre Richard.

Jednakże i krytyka tematyczna nie jest zjawiskiem jednolitym. Istnieją w jej kręgu wyraźnie wyodrębniające się tendencje psychologiczne, reprezentowane przez Jean-Paul Webera; wiele też ma z nią wspólnego tzw. psychokrytyka, której zasady wyłożył Charles Mauron[4]. Wychodzi on z przesłanek współczesnej psychoanalizy

---

[1] Ważniejsze jej epizody zostały zreferowane przez I. T r o s t a n i e c k i e g o (*„Nowa krytyka” w kontrataku.* „Pamiętnik Literacki” 1967, z. 4, s. 618—633). Zob. także studium R. F a y o l l e ' a *„Nowa krytyka”*. Przełożyła K. K u r y s i o w a. „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 2, s. 229—249.

[2] Świadomi są tego zresztą przedstawiciele nowej krytyki. Zob. np. S. D o u b r o v s k y, *Critique et existence.* W zbiorze: *Les Chemins actuels de la critique.* Ensemble dirigé par G. P o u l e t. Paris 1968, s. 145. — Obszerne informacje na temat nowej krytyki znaleźć można w książce R. E. J o n e s a *Panorama de la nouvelle critique en France, de Gaston Bachelard à Jean-Paul Weber.* Paris 1968. — Por. także S. N. L a w a l l, *Critics of Consciousness, the Existential Structures of Literatures.* Cambridge (Mass.) 1968. Autorka przedstawia tu sylwetki krytyków reprezentujących krytykę tematyczną (nazywa ich „szkołą genewską”), w tym także jej prekursorów: Alberta Béguin i Marcela Raymond.

[3] Dzieło Bachelarda omówił szczegółowo J. B ł o ń s k i w studium *Teoria obrazu poetyckiego Gastona Bachelarda* („Pamiętnik Literacki” 1962, z. 1, s. 310—318). Por. także interesujący szkic H. C h u d a k a *„Lautréamont” Bachelarda* („Przegląd Humanistyczny” 1969, z. 4 s. 55—69) oraz studium A. A u g u s t y n a *Gastona Bachelarda psychoanaliza ognia* („Znak” 1971, z. 199, s. 28—54).

[4] Ch. M a u r o n, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique.* Paris 1963.

i głosi, że „psychokrytyka pracuje na tekstach i na słowach tekstów" [5], a więc przedmiotem jej zainteresowania jest dzieło, a nie pisarz jako osoba, jak to niegdyś bywało w krytyce, która pragnęła wykorzystać odkrycia i teorie Freuda (Mauron nazywa ją krytyką medyczną). W tym szkicu wszakże interesować nas będzie ten kierunek krytyki tematycznej, któremu przesłanki psychoanalityczne są obce. I on jeszcze nie jest całkowicie jednolity (Roland Barthes, gdy mówi o krytyce tematycznej, używa liczby mnogiej [6]), w jego obrębie działają wybitne indywidualności; każda z nich wnosi swój własny wkład do problematyki i stosowanych metod, dają się jednak uchwycić istotne elementy wspólne. Jest nim przede wszystkim stosowanie swoiście pojmowanej kategorii tematu oraz pewien programowo przestrzegany stosunek do utworów będących przedmiotem refleksji. Krytyk przyswajający sobie założenia psychoanalizy [7] przyjmuje, że stosowane przez niego procedery pozwolą mu odkryć w utworze to, czego autor był nieświadom, krytyk stoi ponad dziełem i twórcą i choćby już z racji swojej pozycji jest tym, który wie lepiej. Tacy reprezentanci krytyki tematycznej, jak Poulet, Richard, Starobinski, rezygnują z tego uprzywilejowanego położenia, głównym ich pragnieniem jest bowiem zidentyfikowanie się z dziełem, którego opis podjęli. Idea tematu i idea utożsamienia — tak przedstawiają się dwa zasadnicze elementy krytyki tematycznej i jednocześnie dwa główne czynniki spajające ten ruch krytyczny w pewną całość.

Czym wszakże jest temat? Przedstawiciele tej szkoły krytycznej posługują się tym pojęciem w sposób szczególny; tak więc, żeby je zrozumieć, można — a być może nawet należy — zapomnieć o dotychczasowych jego zastosowaniach w nauce o literaturze. Różnice ujawniają się zapewne wyraźniej, gdy ten swoisty sposób operowania pojęciem porówna się z jego rozumieniem, występującym w rozważaniach metodologicznych współczesnego komparatysty, zorientowanego historycznie. Raymond Trousson [8] wyróżnia motyw i temat. Motyw ma charakter bardzo ogólny, jest pewnym ogólnym ujęciem czy widzeniem rzeczy, działa jedynie na poziomie schematów. Uwodziciel w żaden sposób bliżej nie określony jest motywem, Don Juan jednak stanowi już temat. Powstaje on wówczas, gdy przechodzi się do konkretu, gdy schematyczny i ogólnikowy motyw zostaje wcielony np. w konkretną postać literacką. „Temat, krystalizacja i uszczegółowienie motywu, jest od razu przedmiotem literackim, ponieważ istnieje tylko od momentu, w którym motyw wyraził się w dziele, stał się punktem wyjścia mniej lub bardziej znacznej serii innych dzieł, punktem wyjścia tradycji literackiej" [9]. Temat jest tu więc takim ujęciem literackim, którego egzystencja nie ogranicza się do jednej wypowiedzi, należy do tradycji, żyje w historii i w jej toku nasiąka różnymi znaczeniemi i pełni

---

[5] *Ibidem*, s. 10.

[6] R. Barthes, *Critique et autocritique*. Un entretien d'A. Bourin. „Nouvelles littéraires", nr 2215 (5 III 1970).

[7] Stosunek Bachelarda do psychoanalizy, stosunek pełen powikłań i komplikacji nawet w tym okresie działalności, w którym był jej zwolennikiem, poddał wnikliwej analizie F. Pire w książce *De l'imagination poétique dans l'oeuvre de Gaston Bachelard* (Paris 1967). Według Pire'a był to zawsze stosunek nieortodoksyjny, analiza żywiołów miała być nawet formą opozycji wobec psychoanalizy, gdyż chodziło tu przede wszystkim o ustalenie pewnej autonomii symbolizmu (zob. s. 80—81), o metafizykę wyobraźni (zob. s. 111).

[8] R. Trousson, *Un Problème de littérature comparée: les études de thème, essai de méthodologie*. Paris 1965.

[9] *Ibidem*, s. 16.

rozmaite funkcje. Badanie tematów zajmować ma się tym właśnie — twierdzi Trousson — jak zmieniają one znaczenia w toku dziejów. Omawiając podstawy metodologiczne tematologii, autor ten ani razu nie odwołuje się do krytyki tematycznej. Nic dziwnego; posługując się tym samym terminem, mówi o całkiem innej rzeczy [10].

Omawianych tutaj krytyków nie interesują w ogóle przekształcenia tematu w historii, nie mają także w swym wyposażeniu pojęciowym tak ważnej dla Troussona kategorii motywu. Więcej: pojmują oni temat w sposób zupełnie inny, niż mógłby to uczynić komparatysta, filolog, ogólnie — historyk literatury. Temat nie jest bowiem kategorią odnoszącą się do tekstu, tak jak przyjęło się go rozumieć w nauce o literaturze, to raczej element literackiego przekazu, przekazu indywidualnego i niepowtarzalnego, przy czym jego jednostką nie jest — by tak powiedzieć — poszczególny utwór, ale pełny zespół wypowiedzi danego pisarza. Tak ujmowany, zespół ów jest przekazem jego sposobu przeżywania, odczuwania, doświadczania, a także widzenia świata. Przekaz literacki tego niepowtarzalnego i jedynego w swoim rodzaju doświadczenia wielkiego pisarza (krytycy tematyczni programowo zajmują się tylko arcydziełami) jest czymś więcej niż jego ekspresją: doświadczenie owo stanowi czynnik konstytuujący przekaz, nie ma między nimi żadnego przedziału, wielki pisarz nie tylko utrwala je w dziele, ale jakby w nim — i poprzez nie — je organizuje. Dla krytyki tematycznej twórca i dzieło stanowią jedną nierozerwalną całość, nie można ich od siebie oddzielać, nie można dzieła poznawać poprzez twórcę ani twórcy poprzez dzieło; przeprowadzenie takiego podziału kłóciłoby się z podstawowymi założeniami tego postępowania krytycznego. Trzeba tu wszakże zauważyć, że dzieło rozumie się tutaj bardzo szeroko, w jego obręb wchodzą nie tylko utwory literackie, składa się nań to wszystko, co pisarz pozostawił. Wyraźna jest tendencja do zacierania granic pomiędzy utworami w ścisłym sensie literackimi a wszelkiego rodzaju innymi pismami, a więc korespondencją, różnego typu wypowiedziami intymnymi, zapisami snów, nawet przygodnymi notatkami. Nadrzędna kategoria przekazu nie uznaje takich różnic; wszystko, co wyszło spod pióra pisarza, wiąże się z jego przeżywaniem i doświadczeniem. Owo przeżywanie i doświadczenie, a także jednostkę, która jest jej podmiotem, rozumie krytyka tematyczna — zwłaszcza George Poulet, który stanowi centralną postać kierunku — nie psychoanalitycznie (czy — ogólniej — psychologicznie), lecz fenomenologicznie. Ważne jest samo doświadczenie i jego przekaz, a nie takie czy inne źródła lub uwarunkowania — nie tylko zresztą psychologiczne, ale także biograficzne, społeczne, historyczne. Podmiot i przekaz stanowią naczynia połączone, należy je poznawać jako samoistne zjawisko. Ono bowiem przede wszystkim jest ważne, nie zaś to, co je określa i mu towarzyszy.

Temat to jakby utrwalony w wypowiedzi element tego doświadczenia i przeżywania, ujęcie, w którym najpełniej doszła do głosu osobowość twórcza; a więc wyposażone ono zostaje w szczególne znaczenia. Należy do przekazu, ale jednocześnie organizuje świat wewnętrzny jednostki, stanowi wypełniającą go materię. Temat ujawnia się w dziele poprzez wyrażenia często powracające, powtarzające

---

[10] J. Starobinski (*Les Directions nouvelles de la recherche critique.* „Cahiers de l'Association internationale des études françaises" 1964, nr 16, s. 137—139) tak pojmowane badanie tematów nazywa „diachroniczną historią idei, tematów, symboli", jej realizację widzi w książkach *L'Amour et l'Occident* D. de Rougemont i *Histoire de la folie à l'âge classique* M. Foucaulta i przeciwstawia je dokładnym analizom tematów w poszczególnych dziełach.

się na nowo obrazy, sposoby myślenia, odczuwania i mówienia, które dzięki temu, że powracają i stają się obsesją, dają się poznać [11]. Pierwszym, który ideę tak pojmowanego tematu zaproponował, miał być Proust w *Contre Sainte-Beuve* (nie znał on wprawdzie terminu, posługiwał się formułką „zdanie—typ" [12]). Krytyk więc niejako sam nie wybiera tematów, jest najwyżej tym, który je odkrywa; w zasadzie narzuca mu je samo dzieło (ich częstotliwość nie jest najważniejsza, stanowi sygnał, ważne są szczególne znaczenia, jakie w przekazie zostają im nadane). Temat — głosi Starobinski — nie może być wybierany dowolnie, musi być reprezentatywny dla utworu i organicznie z nim związany [13]. Tutaj powstają jednak komplikacje, których zresztą są świadomi sami reprezentanci kierunku. Do kwestii tej jeszcze powrócę. Wpierw jednak omówić należy dwie sprawy.

Dane ujęcie może być w dziele tematem wtedy tylko, gdy powtarza się w identycznych bądź zmienionych wersjach, nie podlega ono jednak badaniom typu statystycznego. Niekiedy pojawia się twierdzenie, że temat może się ujawnić intuicji krytyka wczytującego się w dzieło. Poza tym temat — by tak powiedzieć — nie istnieje na powierzchni tekstu, mogą się nań składać czynniki z pozoru różne, układające się jednak w danym dziele w jedność. Toteż Richard polemizuje z pracami Pierre'a Guiraud, które uznaje za użyteczne, ale ograniczone, bo nie mogą one doprowadzić do prawd ostatecznych. Przede wszystkim dlatego, że temat nie daje się sprowadzić do określonego słowa, jest zawsze pewnym zespołem wyobraźniowym. Poza tym listy frekwentacyjne sporządzane przez Guirauda zakładają, że sensy słów we wszystkich analizowanych przykładach pozostają nie zmienione, podczas gdy zmieniają się one nieustannie i zależą od kontekstu. „W tematyce [...] definicje są względne, znaczenia istnieją tylko w sposób globalny i wielowartościowy w konstelacjach, co wyklucza ustalanie zbyt sztywnych katalogów" [14]. Badania matematyczne nie oddadzą więc ani intencji, ani bogactwa tematów, a tym bardziej — nie będą mogły zdać sprawy z owego oryginalnego systemu, w jaki tematy układają się w danym dziele. Tematy więc to nie słowa-klucze, tak jak je pojmuje Guiraud.

Sprawa następna: krytyka tematyczna z wielką konsekwencją podchodzi do tematu fenomenologicznie, a nie genetycznie. Ważny jest on jako element doświadczenia i przekazu, nieistotne zaś jest jego pochodzenie. Obce jest jej pojęcie archetypu, jak też inne elementy teorii Junga (tym m. in. krytyka tematyczna w tej postaci, w jakiej się uformowała w ciągu ostatnich kilkunastu lat, różni się od dzieł swojego prekursora i w dużej części inicjatora — Bachelarda). By zrozumieć temat, nie trzeba się odwoływać do reliktów pierwotnej świadomości, tradycyjnej symboliki, historii czy spuścizny literackiej. Nie znaczy to jednak, że tematy są oryginalnymi pomysłami wielkich poetów. Przeciwnie — stwierdza Richard — poeta nie wymyśla tematów, istnieją one w tradycyjnej świadomości lub przynajmniej w utworach wcześniejszych poetów. Nie to jednak jest ważne; Richard wyznaje, iż wcale go to nie zajmuje, skąd Mallarmé czerpał swoje obrazy, istotne jest tylko samo ich podjęcie i znaczenie w dziele, a także ich porządek i organizacja w jego ob-

---

[11] Zob. np. J.-P. Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*. Paris 1961, s. 24—25. Zarysowywanie się koncepcji tematu dostrzega Richard w pracy Mallarmégo *Les Mots anglais*.

[12] Zob. G. Poulet, *Préface*. W: R. de Chantal, *Marcel Proust critique littéraire*. Montréal 1967, s. X—XI. W tym miejscu Poulet ujmuje temat podobnie do Richarda.

[13] Zob. Starobinski, *op. cit.*, s. 138.

[14] Richard, *op. cit.*, s. 25.

rębie [15] (nawiasem mówiąc ten nacisk na organizację, na to, co zostało nazwane harmonią tematyczną [16], jest czynnikiem wyróżniającym Richarda na tle całej krytyki tematycznej). Temat różni się więc także od *topoi*, tak jak je rozumie E. R. Curtius, istnieją one bowiem w historii.

Nie ma ustalonego repertuaru tematów, tematem w istocie stać się może wszystko, zależy to bowiem od samych dzieł, które nie znają w tej materii ograniczeń i każdy element podnieść mogą do jego rangi. Nasuwa się jednak pytanie, czy określenie tematu nie zależy po prostu od decyzji badaczy. Przyjmuje on różne postacie u rozmaitych krytyków. Tak więc w książkach Bachelarda jego rolę pełnią żywioły (ogień, woda, ziemia, powietrze), w esejach Pouleta — przede wszystkim kategorie czasu i przestrzeni, w psychologistycznych studiach Webera — „ślady, jakie wspomnienie dzieciństwa pozostawiło w pamięci pisarza (i — uogólniając — w świadomości artysty, uczonego, filozofa itd.)” [17], u różnych krytyków — elementy tego, co Bachelard nazywał wyobraźnią materialną, w książce Starobinskiego *L'Oeil vivant* [18] — taka czynność poznawcza jak patrzenie. W pewnych przypadkach jako temat mogą być zakwalifikowane jakieś charakterystyczne dla danego pisarza bądź epoki obrazy, np. wizja blondynki o czarnych oczach [19]. Niekiedy krytycy koncentrują się na „harmonii tematycznej” w dziele jednego pisarza (najwybitniejszym przykładem jest książka Richarda o Mallarmém), zazwyczaj jednak pokazują dany temat w dziełach różnych twórców, tak jak Poulet w *Études sur le temps humain* temat czasu od Montaigne'a do pisarzy współczesnych (podobnie temat przestrzeni w książce *Les Métamorphoses du cercle*, 1961). Nie chodzi przy tym o porównania czy rozwój historyczny, temat w twórczości danego pisarza jest niepowtarzalnym, nie dającym się sprowadzić do niczego innego elementem jego doświadczenia.

Przyjrzyjmy się krótko ujęciu jednego tematu — spiralnych schodów przedstawianych na sztychach Piranesiego. Temat ten jest przedmiotem książki Luziusa Kellera [20], zawarte w niej materiały zostały zinterpretowane po raz drugi przez Pouleta [21]. Obydwaj autorzy muszą oczywiście uwzględniać materiały świadczące o zainteresowaniu romantyków tym włoskim grafikiem i architektem, pełnią one jednakże funkcję jedynie pomocniczą. Zasadniczy wysiłek interpretacyjny zainwestowany został w pokazanie, że istnieje takie zjawisko jak wrażliwość piranesiańska. Wrażliwość ta ujawnia się nie tylko w bezpośrednich aluzjach do dzieł plastyka, Keller oświadcza wręcz, iż byłoby absurdem opieranie się jedynie na nich, chodzi bowiem o uwydatnienie tego, że wrażliwość ta wyrażała się w różnorakich postaciach. Wizja spiralnych schodów, narzucona romantykom przez Piranesiego, wiąże się z całym zespołem przeżyć metafizycznych, przede wszystkim z przeżyciami wyobcowania jednostki i jej zagubienia w świecie, z przeżyciem labiryntu. Przeżycia owe, tak jak ich literacka ekspresja, nie muszą odwoływać się do mitu. Ważne jest

---

[15] *Ibidem*, s. 27—29.

[16] J.-P. Richard, *Avant-propos*. W: *Onze études sur la poésie moderne*. Paris 1964, s. 10.

[17] J.-P. Weber, *Domaines thématiques*. Paris 1963, s. 9.

[18] J. Starobinski, *L'Oeil vivant*. Paris 1961.

[19] Zob. G. Poulet, *Nerval, Gautier et la blonde aux yeux noirs*. W: *Trois essais de mythologie romantique*. Paris 1966, s. 83—134.

[20] L. Keller, *Piranèse et les romantiques français. Le mythe des escaliers en spirale*. Paris 1966.

[21] G. Poulet, *Piranèse et les poètes romantiques français*. W: *Trois essais de mythologie romantique*, s. 135—187.

to, iż stanowią komponent doświadczenia: spiralne schody prowadzą donikąd, każą więc myśleć o nicości i śmierci, stają się jednym z ich obrazów literackich. Tak ujęty temat nie wymaga wyjaśnień psychologicznych. Keller w swej książce wprowadza krótki apendiks, w którym referuje, co o wizjach spirali sądzą Jung i Kerenyi, jest to wszakże tylko uzupełniająca informacja, ujęcia psychologiczne nie stają się współczynnikiem interpretacji.

Ów przykład spiralnych schodów ukazuje istotną właściwość tematu. Jego opis nie jest w zasadzie celem samym w sobie, zadanie krytyka bynajmniej się nie wyczerpuje na jego analizie. Temat pełni także — by tak powiedzieć — funkcje operacyjne, manipulowanie nim pozwala dotrzeć do istoty przekazu, pozwala na ukazanie całości tych przeżyć i doświadczeń, które go konstytuują. Pełni on więc rolę czynnika, którego zadaniem jest orientowanie w całości, przy czym zwykle całością tą jest pewien utrwalony w przekazie sposób przeżywania, a nie samo dzieło (jedynie Richard w monografii Mallarmégo traktuje go jako środek do poznania dzieła właśnie, też zresztą rozumianego swoiście — jako pewien świat wyobrażony) — przeżywania, które wiąże się z tym, co zwykło się nazywać wyobraźnią poetycką [22].

Wyobraźnia stanowi w obrębie krytyki tematycznej istotną kategorię, jej omówienie wykracza jednak poza zakres tego wprowadzenia. Warto zauważyć tylko, że w podejmowaniu jej problemów ważne są zarówno studia Sartre'a na ten temat, jak dorobek Bachelarda, a także — jak się zdaje — tradycje surrealizmu, które narzuciły pewne przekonania dotyczące najistotniejszych elementów i wyznaczników literatury, choć jemu samemu krytyka tematyczna nie okazuje zbytniego zainteresowania.

Musimy teraz podjąć kwestię, która dla krytyki tematycznej nie jest pozbawiona pewnej drastyczności: co pozwala stwierdzić, że dany obraz, wątek, element, kategoria itp. jest w istocie tematem? Czy jest to domena swobodnych decyzji krytyka, czy wyznaczanie tematów jest dziedziną dowolności? Reprezentanci krytyki tematycznej, nawet wtedy gdy unikają bezpośredniej refleksji metodologicznej, są zbyt świadomi swoich działań, aby pytania takie uznać za nieistotne.

Pytania tego rodzaju zresztą im zadano. Uczynili to przedstawiciele tradycyjnej historii literatury, którzy zresztą do nich się nie ograniczyli, zarzucili bowiem krytyce tematycznej skrajną arbitralność w tej dziedzinie. Ze zbliżonymi, choć inaczej sformułowanymi zastrzeżeniami wystąpili także niektórzy sojusznicy krytyki tematycznej w polemice z nauką uniwersytecką; uczynił to np. René Girard, stwierdzając, że krytyka ta, zespalając ze sobą tematy, arbitralnie izoluje je od struktur, w które są one wpisane, struktur, które nadają im sens i wpływają na ich przekształcenia; temat zaś zyskuje swoje znaczenie w konkretnej strukturze, w jakiej dane mu jest występować [23]. Problem ten jest dla krytyków tematycznych ważny, toteż próbują go rozwiązywać w rozmaity sposób. Mówią więc niekiedy, że to samo dzieło ujawnia swoje tematy, czy też wręcz je swojemu interpretatorowi niejako narzuca. Argument ten nie ma zbytniej mocy przekonywania, gdyż w tym samym dziele można przyznać najwyższą wagę wielu tematom i — z kolei — wykorzystać je dla zdania sprawy z doświadczeń i przeżyć znajdujących się u jego podstaw. Repre-

---

[22] Zob. na ten temat esej J. Starobinskiego *Imagination*. W zbiorze: *Actes du IVe Congrès de l'Association de littérature comparée*. Pod red. F. Josta. La Haye—Paris 1966, s. 952—963.

[23] R. Girard, *À propos de Jean-Paul Sartre: rupture et création littéraire*. W zbiorze: *Les Chemins actuels de la critique*, s. 229.

zentanci krytyki tematycznej wyznają więc — jak np. Starobinski — że akt krytyczny jest rezultatem talentu, doświadczenia i wiary, że najważniejszym jego czynnikiem jest intuicja, nazywana przez tego krytyka intuicją globalną [24]. Poulet zaś — zwłaszcza w esejach z ostatnich lat — mówi o krytyce jako sferze działań subiektywnych, czy nawet jako o sprawie „absolutnej subiektywności" [25]. A skoro tak jest rzeczywiście, wybór tematów nie podlega w ogóle weryfikacji.

Owa absolutna subiektywność nie równa się jednak dowolności; krytyk znajduje się bowiem pod ciśnieniem dzieła, które stanowi przedmiot jego refleksji, winien się z nim utożsamić. Idea utożsamienia jest — obok kategorii tematu — drugim najważniejszym wyróżnikiem krytyki tematycznej, a dla Pouleta (zwłaszcza w pracach najnowszych) po prostu faktem podstawowym, z którym żaden inny nie może się równać; toteż ten postulowany i praktykowany przez siebie typ krytyki nazywa krytyką utożsamiającą [26]. Akt krytyczny polegać ma na identyfikacji świadomości krytyka ze świadomością twórcy, nasycającą jego przekaz. Program ten, obowiązujący w całej krytyce tematycznej w mniej lub bardziej radykalnych sformułowaniach, nasuwa wiele problemów.

Pierwszym aktem takiej identyfikacji jest czytanie, czytanie swoiście pojmowane, ma ono bowiem odkrywać nie tyle tajniki tekstu (nie jest — by tak powiedzieć — lekturą filologiczną), ale zawarte w nim treści duchowe (sam tekst staje się niemal nieważny). Opis fenomenologiczny takiego czytania, będący jednocześnie jego nie wolną od patosu pochwałą, zawarł Poulet w przywoływanym już angielskim eseju, przypominającym zresztą poemat prozą [27]. „Kiedykolwiek czytam, wypowiadam w myśli »ja«, i już to »ja«, które wypowiadam, nie jest mną" [28]. Nie jest, bo w czytelniku Racine'a czy Baudelaire'a zaczyna żyć „ja" wielkiego pisarza, którego przekaz w danym momencie jest czytany. Podmiot twórcy, który żyje w czytelniku, nie jest po prostu autorem z wszystkimi jego zewnętrznymi doświadczeniami i nie uporządkowaną całością życia; można być całkiem nieświadomym tej sfery zjawisk, istotny jest bowiem ów podmiot w tej tylko postaci, w jakiej się ujawnia w dziele (pytania, w jakiej mierze jest on tworem konkretyzacji czytelniczej, Poulet nie stawia). Podczas lektury dzieło żyje w odbiorcy swym własnym życiem, ale nie wywłaszcza go z jego świadomości, zdaniem autora dokonuje się tu inny proces: „zagarnięcie mojej świadomości przez inną (inną, którą jest dzieło) bynajmniej nie powoduje tego, że staję się ofiarą pozbawienia świadomości. Przeciwnie, wszystko dzieje się tak, jakbym od momentu, kiedy staję się zdobyczą tego, co czytam, zaczynał dzielić świadomość z tą istotą, którą próbowałem określić i która jest świadomym podmiotem ukrywającym się w sercu dzieła. On i ja — zaczynamy mieć wspólną świadomość" [29]. Zdobycie takiej wspólnej świadomości ma być warunkiem koniecznym wszelkiej krytyki. „[...] krytykować to czytać, a czytać to przypisać swą

---

[24] Starobinski, *Les Directions nouvelles...*, s. 131.

[25] Formuła z wypowiedzi dyskusyjnej Pouleta po jego referacie *Criticism and the Experience of Interiority*. W zbiorze: *The Languages of Criticism and the Sciences of Man. The Structuralist Controversy*. Ed. by R. Macksey and E. Donato. Baltimore and London 1970, s. 78.

[26] G. Poulet, *Une Critique d'identification*. W zbiorze: *Les Chemins actuels de la critique*, s. 7—22.

[27] Poulet, *Criticism and the Experience of Interiority*. W zbiorze: *The Languages of Criticism and the Sciences of Man*, s. 56—72.

[28] *Ibidem*, s. 60.

[29] *Ibidem*, s. 63.

własną świadomość innemu podmiotowi w związku z innymi przedmiotami" [30]. Owo czytanie nie jest celem samym w sobie, ma ono doprowadzić do „interioryzacji myśli drugiej osoby" [31]. Dla Pouleta tak pojęta interioryzacja jest najwyższym wymaganiem moralnym, jakie stawia się krytykowi; jest to w istocie akt wagi niemal religijnej. Krytyk w obcowaniu z arcydziełem zobligowany jest do pokory, pokory tak daleko posuniętej, że może ona poprowadzić do ograniczenia własnego „ja". Pokora to jednak dwuznaczna, skoro arcydzieła nie należy kontemplować z dystansu, ale właśnie bezpośrednio z nim się identyfikować, tak jak mistyk pragnie się identyfikować z Bogiem. Czytanie ma wartość najwyższą wówczas, gdy w jego trakcie dokonuje się coś, co przypomina Joyce'owską epifanię (Poulet nie używa zresztą tego terminu): krytykowi objawia się dzieło wraz z zawartym w nim doświadczeniem, objawia się momentalnie, w konsekwencji interioryzacja dokonuje się w oka mgnieniu (krytykiem, któremu dostępne były takie epifanie, był według Pouleta Charles du Bos). „Nagle ten, kto był z zewnątrz, jest wewnątrz, nagle ten, kto był w swych własnych granicach, odkrywa, że znajduje się we wnętrzu innej rzeczywistości duchowej; zbliżenie do drugiej osoby, identyfikacja jednej świadomości z inną, nie dokonuje się przez ruch wyjścia i wejścia, jak idzie się z jednego domu do drugiego, przechodząc przez ulicę, ale — przeciwnie — przez bezpośrednie zdanie się na świat wewnętrzny innej osoby bez uczucia w żadnym momencie, że myśl krytyczna ma do pokonania jakąś przeszkodę, do odrzucenia jakąś pokrywę [...]" [32]. Toteż taka definicja rozumienia jest już tylko następstwem przyjętych założeń: „Rozumieć dzieło literackie [...], to pozwolić jednostce, która je napisała, objawić się nam w nas" [33]. Krytyka — powtarza Poulet wielokrotnie — nie jest słowem o słowie, ale doświadczeniem, wyłaniającym się z innego doświadczenia [34].

Świadomość, z którą krytyk ma się utożsamiać, rozumie Poulet bardzo szeroko (podobnie zresztą jak inni reprezentanci tego kierunku krytycznego). Nie równa się ona bynajmniej temu, co historycy literatury nazywają zwykle świadomością literacką; mniemania pisarzy o literaturze są tu zazwyczaj całkiem marginesowym przedmiotem zainteresowania. Świadomość owa to całość doświadczeń twórcy, to jego aktywność duchowa, którą krytyk musi zrozumieć [35]. Całość — a więc nie chodzi tylko o bezpośrednie sformułowania, te zajmują krytyków tematycznych mniej, ale o to, co się wyraża w rozwijaniu tematów, co jest ukryte w głębi.

Poulet doprowadził do pewnych skrajności zasadę postępowania hermeneutycznego, obowiązującą w całej krytyce tematycznej (wywodzi się ona z tej koncepcji humanistyki, jaką sformułował Dilthey): zadaniem krytyka nie jest wyjaśnianie dzieła literackiego, musi on je zrozumieć, od nowa przeżyć, patrzeć na nie tak, jak mógłby to czynić sam twórca. „[...] chodzi o zrozumienie, przeżycie tej sytuacji, o przedstawienie nam tego, co znaczyła dla żyjących autorów, tzn. dla

---

[30] G. Poulet, *Conclusion*. W zbiorze: *Les Chemins actuels de la critique*, s. 276.

[31] G. Poulet, *La Pensée critique de Charles du Bos*. „Critique" 1965, nr 217, s. 499.

[32] *Ibidem*, s. 499—500.

[33] Poulet, *Criticism and the Experience of Interiority*, s. 61.

[34] Poulet, *Conclusion*, s. 275.

[35] O aktywności duchowej jako przedmiocie rozumienia krytyki pisał Poulet w *Réponse* („Les Lettres nouvelles" 1959 (24 VI)). Zob. przytoczenia z tego tekstu w książce Jonesa (*op. cit.*, s. 77—78).

ludzi umieszczonych w pewnych warunkach, którzy musieli stworzyć dzieło wychodząc z tych właśnie warunków. Nie przestaniemy powtarzać, że można dać literaturze jej oddech tylko studiując ją z punktu widzenia tych, co ją tworzyli, i że prawdziwa historia literatury jest historią wewnętrznych imperatywów tworzenia [...]" [36]. Michel de Diéguez nie należy wprawdzie do praktyków krytyki tematycznej, wyjątkowo wyraźnie sformułował jednak zasadę, obowiązującą także w jej obrębie. Dla jej przedstawicieli charakter idealny ma sytuacja taka, w której dzieło jest nie tylko przedmiotem refleksji krytyka, ale także jego przewodnikiem. Sytuacja idealna — jak zobaczymy — nie jest jednak sytuacją rzeczywistą [37]. Krytyk powinien jednak dążyć do tego, by podjąć gesty, jakie w swych przekazach uczynił pisarz. Istnieje tu jakby odpowiedniość pomiędzy poczynaniami krytyka i twórcy. W programowym eseju *Le Voile de Poppée* Starobinski [38] stwierdza, że tak jak pisarz poprzez pewnego typu spojrzenie dociera do rzeczywistości ukrytych, nie zadowalając się tym, co znajduje się na powierzchni świata, krytyk poprzez analogiczne spojrzenia powinien dotrzeć do ukrytych sensów dzieła, winien przeniknąć w najgłębsze jego warstwy. Zachodzi więc istotne podobieństwo pomiędzy poczynaniami i operacjami dokonywanymi przez pisarza i krytyka; w tym sensie twórca jest nauczycielem tego, który jego wypowiedzi uczynił przedmiotem swej refleksji. Richard w swej monografii stwierdza, że to właśnie Mallarmé pozwala najlepiej zrozumieć Mallarmégo; według autora *Popołudnia Fauna* poezja powinna wyrażać „tajemniczy sens aspektów istnienia", odpowiednio więc krytyka powinna koncentrować uwagę na takich samych sensach jego poezji. Podstawowe swoje założenia metodologiczne — ukazanie organizacji świata wyobrażonego poety — motywuje Richard tym właśnie, że Mallarmé zawsze zmierzał do myślenia dużymi całościami, że jego dzieło jest „cudowną lekcją metody"; tak jak poeta ukazywać pragnął tajemne pokrewieństwa i ukrytą tożsamość rzeczy, piszący o nim krytyk ma wskazać te same zjawiska w obrębie jego dzieła.

Rozumienie nie może się ograniczać do zewnętrznej warstwy dzieł, powinno obejmować to, co ukryte; nawiasem mówiąc słowo „ukryty" (*caché*) to jeden z najczęściej powtarzających się wyrazów w pracach krytyków tematycznych. Interesuje ich nie to, co *explicite* sformułowane, ale co *implicite* zawarte w wizjach poetyckich. Krytykiem jest ten, kto zapuszcza się w niewidziane i w niejasne, nie po to jednak, by wprowadzić w te sfery ciemności światło, które pozwoliłoby wyraźnie dostrzec to, czego dostrzec nie można. Zadaniem krytyka jest zrozumieć tę ciemność, a nie wyjaśniać ją, czyli sprowadzać do czegoś, co znajduje się poza zamiarem poety. „Zrozumieć Mallarmégo — to nie odnaleźć poza wierszem jasny wykład poglądu, który został w nim zamaskowany, to — przeciwnie — odkryć rację istnienia, zarys jego ciemności" [39]. Rozumienie nie polega na przypisaniu danemu utworowi raz na zawsze jednego i ściśle określonego znaczenia, powinno ono respektować istnienie wielorakich możliwości w tym zakresie. „[...] zmienność sensu powinna być właśnie uznana za prawdziwe znaczenie wiersza" [40]. Ciemność jest także sensem utworu; sensy jawne zarysowują się przed krytykiem same, te

---

[36] M. de Diéguez, *L'Écrivain et son langage*. Paris 1960, s. 30—31. — Zob. polemikę G. Genette'a z hermeneutyczną koncepcją krytyki w eseju *Structuralisme et critique littéraire*. W: *Figures*. Paris 1966, s. 157—162.

[37] Zob. Starobinski, *Directions nouvelles...*, s. 135—136.

[38] J. Starobinski, *Le Voile de Poppée*. W: *L'Oeil vivant*, s. 7—28.

[39] Richard, *L'Univers imaginaire...*, s. 17.

[40] *Ibidem*, s. 553.

zaś, które znajdują się w sferze ciemności, musi dopiero odkryć, w czym pomaga mu fascynacja utworem [41].

Przedstawiciele krytyki tematycznej zbyt są świadomi swoich działań, by nie dostrzegać niebezpieczeństw i ograniczeń tak pojmowanej hermeneutyki. Nawet najradykalniejszy w tym zakresie Poulet zadaje sobie pytanie: jak daleko można się posunąć w utożsamianiu? Poszukując odpowiedzi, najpierw odrzuca te formy identyfikacji, które wydają mu się mało istotne. Wprowadza on pojęcie krytycznej *mimesis;* jej wynikiem nie powinien być jednak pastisz, który stanowi co najwyżej jeden z etapów w działaniu krytyka. „Imitowanie, robienie naśladowczych gestów, pisanie pastiszów — to jeszcze nie krytyka, ale upodabnianie i naśladowanie, które tworzą pierwszy »czas« myśli krytycznej" [42]. Zatrzymanie się w stadium pastiszu nie pozwala dotrzeć do sedna dzieła, albowiem „robić pastisz autora, to naśladować w nim usłużnie to, co przejściowe, jako istotne [...]" [43].

Ostrzeżenie przed naśladowaniem powierzchniowym, jakim jest pastisz, nie wyczerpuje problemu. Poulet zastanawia się więc, jakie niebezpieczeństwa przynosi konsekwentnie stosowane utożsamienie: „Wydaje się [...], że krytyka oscyluje między dwiema możliwościami: zespoleniem bez rozumienia i rozumieniem bez zespolenia. Mogę zidentyfikować się tak całkowicie z tym, co czytam, że tracę świadomość nie tylko siebie samego, ale także tej drugiej świadomości, która żyje w dziele. Jego bliskość oślepia mnie, zasłaniając widok. Ale, z drugiej strony, mogę odseparować się tak całkowicie, że myśl, odsunięta na dystans, zaczyna istnieć w takim aspekcie, z którym nigdy nie mogę ustalić żadnego stosunku, jakikolwiek by był" [44]. W ujęciu Pouleta problem ten jest kwestią subiektywnej postawy krytyka. Starobinski rozważa go w sposób bardziej zobiektywizowany w przywoływanym już eseju *Le Voile de Poppée*. „Krytyk — to ten, kto całkowicie zgadzając się na fascynację, jaką mu tekst narzuca, chce jednak zachować swoje p r a w o s p o j r z e n i a" [45]. Owo spojrzenie krytyczne zmierza ku dwu przeciwstawnym możliwościom, z których żadna nie daje się w pełni zrealizować. Możliwość pierwsza to zagubienie w intymnym obcowaniu z dziełem; gdyby krytyk sądził, że jego utożsamienie z nim osiągnęło pełnię, powinien zamilknąć; prawdziwym dyskursem krytycznym, opierającym się tylko na sympatii i naśladowaniu, mogłoby być jedynie milczenie. Toteż konieczny jest jakiś dystans, by w ogóle móc o dziele mówić. Problemem dla krytyka jest, jak ów dystans ustalić, aby umożliwiał dyskurs krytyczny, ale — jednocześnie — nie niweczył intymnego związku z przedmiotem refleksji.

Możliwość druga — to spojrzenie wszechogarniające. Krytyczne oko nie chce ominąć żadnej konfiguracji, w której dzieło mogłoby wystąpić. Krytyk pragnie je ująć na tle otaczającego kontekstu, nie może jednak zapanować nad jego całością, zmuszony jest więc do arbitralnych decyzji ograniczających. Taka metoda krytyczna sprawia często, że dzieło zostaje przytłoczone szczegółami historycznymi, społecznymi lub biograficznymi. Triumf spojrzenia wszechogarniającego jest tylko formą klęski, gdyż gubi ono dzieło i jego znaczenia, sądząc, że przedstawia nam świat, w którym jest ono osadzone. Krytyk nie może więc konsekwentnie realizować żadnej z tych dwu krańcowych możliwości. „Krytyka kompletna — stwierdza Starobinski — nie jest, być może, ani krytyką, która zmierza do całości (jak czyni

[41] S t a r o b i n s k i, *Le Voile de Poppée*, s. 25.

[42] P o u l e t, *Une Critique d'identification*, s. 18.

[43] P o u l e t, *Préface*. W: R. d e C h a n t a l, *Marcel Proust...*, s. X.

[44] P o u l e t, *Criticism and the Experience of Interiority*, s. 67.

[45] S t a r o b i n s k i, *Le Voile de Poppée*, s. 25.

spojrzenie wszechogarniające), ani krytyką, która zmierza do intymności (jak czyni intuicja utożsamiająca); jest nią spojrzenie, które umie wymagać na przemian pełni i intymności, spojrzenie, wiedzące z góry, że prawda jest nie w jednym czy w drugim usiłowaniu, ale w ruchu, który przechodzi niestrudzenie od jednego do drugiego"[46]. Praktyka i Starobinskiego, i innych reprezentantów krytyki tematycznej wskazuje, ku czemu kierują się sympatie — można by ją określić jako poszukiwanie dystansu w intymności, poszukiwanie dystansu w utożsamieniu.

Czy krytyka oparta na takich założeniach ma dane po temu, by ujmować zjawiska literackie w perspektywie historycznej? „Większość krytyków francuskich »nowej fali« — pisze Jones — zmierza do sądzenia przeszłości, jakby była ona wieczną teraźniejszością. Większość przejawia tendencję do izolowania analizowanego dzieła od jego kontekstu historycznego i do badania go bez podejmowania kwestii jego znaczenia w historii"[47]. Jest to charakterystyczne tym bardziej, że krytyka tematyczna zajmuje się dużo intensywniej literaturą epok minionych niż współczesną, obejmuje ona swymi zainteresowaniami większość francuskich klasyków od Montaigne'a. Jej postawa jest ahistoryczna, a nie antyhistoryczna, żaden ze zwolenników szkoły nie napisał takiego manifestu antyhistoryzmu jak choćby Diéguez w przywoływanej już książce *L'Écrivain et son langage*. Problemem jest, w jakim stopniu krytyka tematyczna może wyeliminować ujęcia historyczne. To prawda, krytycy ci posługują się pewnymi kategoriami historycznoliterackimi, zwłaszcza nazwami prądów, trudno bowiem wyrugować z zasobu pojęciowego „barok" czy „romantyzm". Tak więc Poulet w książce o wyobrażeniach przestrzennych w literaturze poświęca osobne rozdziały przeżywaniu przestrzeni w okresie renesansu, baroku itd.[48] Nie traktuje ich wszakże tak, jak historyk literatury zwykł traktować prądy literackie. Tworzą one w jego ujęciu pewną wspólnotę doświadczeń, kształtują pewną jedność przeżywania; toteż — jak pisał na innym miejscu — poznaniu historii literatury najlepiej służą te książki, które „stawiają sobie zadanie ujawnienia ogólnego stanu duszy jednostek, które były sobie współczesne"[49]. Nie zastanawia go wszakże kwestia, jak na ów ogólny stan duszy jednostek wpływają takie czy inne układy historyczne; przeżycia w jego ujęciu nie są w żaden sposób determinowane. Pouleta nie zajmuje także problem rozwoju. We wstępnym studium swej najgłośniejszej książki *Études sur le temps humain* przedstawił on postacie przeżywania czasu od średniowiecza do myślicieli współczesnych[50]; proceder poznawczy nie polegał tu jednak na skonstruowaniu ciągu rozwojowego, ale na przedstawianiu jakby kolejnych stanów; stosunki między nimi mogą być zupełnie nieistotne. Chodzi tu więc nie o historię, ale o ujawnienie poszczególnych form przeżywania. Jeśli krytyka miałaby — stwierdza Poulet — nawiązać jakiś kontakt z historią, to mogłoby to dotyczyć jedynie *Geistesgeschichte*, tak jak ją pojmują Niemcy[51].

Ujęciom historycznym nie sprzyja jeszcze jedno założenie krytyki tematycznej, to mianowicie, że warto zajmować się jedynie arcydziełami. Z małymi pisarzami współczesny krytyk nie może się identyfikować, uwzględnianie ich — jak stwierdził

---

46 *Ibidem*, s. 27.

47 Jones, *op. cit.*, s. 28.

48 G. Poulet, *Les Métamorphoses du cercle*. Paris 1961.

49 Poulet, *Piranèse et les poètes romantiques français*, s. 136.

50 G. Poulet, *Introduction*. W: *Études sur le temps humain*. Paris 1962, s. I—XLVII (wyd. 1: 1949).

51 Poulet, *Conclusion*, s. 275.

Starobinski — prowadzi po prostu do nudy [52]. Nie można skonstruować nie tylko procesu historycznego, ale nawet jakiejkolwiek wizji historii, gdy zadanie krytyki ograniczać się ma do przechodzenia od jednego izolowanego arcydzieła do drugiego. Rezygnuje ona tym samym z analizy ogromnych obszarów literatury, które jeśli nawet nie wydały arcydzieł, są zjawiskiem zbyt ważnym, by można było je uznać za niewarte analizy. Krytyka tematyczna, niezdolna do podjęcia analizy nie tylko folkloru czy twórczości popularnej, ale także tej ogromnej produkcji literackiej, która towarzyszy powstawaniu arcydzieł, sama wyznacza tutaj swoje ograniczenia. Niedostępna jest więc dla niej również cała dziedzina badania form literackich, które zakłada uwzględnianie także zjawisk drugorzędnych [53].

Problem form literackich (jakkolwiek by się je rozumiało) znajduje się w zasadzie poza sferą zainteresowania krytyki tematycznej. Jej przedstawiciele tylko przygodnie korzystają z tego repertuaru pojęć, jakie wypracowała w ciągu stuleci poetyka. Nie zadają więc oni np. pytania, w jakim stosunku pozostają przeżycia i doświadczenia nasycające przekaz do konwencji literackich, które w tym przekazie można ujawnić. Języka zaś nie traktują nie tylko jako materii, z której utwór literacki jest zbudowany, ale nawet jako współczynnika doświadczeń jednostki. Sfera werbalności znalazła się w zasadzie poza nawiasem, wtrącona w dziedzinę epifenomenów. Język — powiada Poulet — to czynnik jedynie pomocniczy, bo konieczna jest mediacja słów, rozróżnienie zaś *signifiant* i *signifié* jest zupełnie nie uzasadnione [54]. Problemom języka poświęca sporo uwagi Richard w swej monografii Mallarmégo, motywuje to wszakże tym, iż sam poeta interesował się kwestiami mowy i był na swój sposób jej teoretykiem. Podjęcie tego zagadnienia jest więc tutaj następstwem dążenia do identyfikacji, a nie wynikiem uznania jego wagi dla każdego postępowania krytycznego.

Kierunek w krytyce literackiej to nie tylko pewna szkoła myślenia o literaturze, to także pewna szkoła konstruowania dyskursu krytycznego. Krytyka tematyczna wypracowała pewne jego formy. Dla ich ukształtowania podstawowe znaczenie ma idea identyfikacji: skoro świadomość krytyka ma się nałożyć na świadomość twórcy zawartą w jego przekazie, jakieś elementy wypowiedzi autorskiej muszą przeniknąć do wypowiedzi krytyka. Nie chodzi tu przy tym tylko o cytowanie, choć w krytyce tematycznej zazwyczaj cytuje się dużo. Zjawiskiem najistotniejszym staje się zacieranie granic pomiędzy mową krytyka a mową pisarza, krytyk bowiem usiłuje dostosować i w jakiejś przynajmniej mierze upodobnić swoją wypowiedź do dzieła, o którym mówi. W konsekwencji powstaje dyskurs w mowie pozornie zależnej: [55] krytyk wprowadza w jego obręb to, co uważa za najbardziej znaczące dla problematyki danego pisarza, wprowadza także jego ujęcia słowne odnoszące się

---

[52] Starobinski, *Directions nouvelles...*, s. 138.

[53] Istnieją jednak próby przeniesienia i problemów, i metod krytyki tematycznej w obręb historii literatury. Największy sukces — jak się wydaje — odniósł w tym zakresie Jean Rousset (zwłaszcza w swych licznych pracach o baroku). Uhistoryczniając pewne założenia krytyki tematycznej, musiał Rousset poddać je dość znacznej rewizji.

[54] Poulet, *Criticism and the Experience of Interiority*, s. 64. Poszukiwanie sensu jedynie na poziomie *signifié* zarzuca krytyce tematycznej O. Mannoni w szkicu *Mallarmé relu* (W: *Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scène*. Paris 1969, s. 259).

[55] Doskonałym przykładem jest szkic Pouleta o Wiktorze Hugo, publikowany w obecnym zeszycie „Pamiętnika".

do tej problematyki. W pewnych wypadkach formuły pisarza zastępują terminologię krytyczną. Przedstawiciele krytyki tematycznej nie mogą, oczywiście, wyrugować całkowicie terminologii; jest to wszakże sfera, do której niewielką przykładają wagę, sądzą bowiem, że zdanie sprawy z przekazu i z doświadczeń, z jakimi jest on związany, wymaga przede wszystkim podjęcia tych kategorii, którymi posługiwał się pisarz. Konsekwencją tego jest daleko posunięte zmetaforyzowanie wywodu. Jego wzorem dużo bardziej niż wypowiedź naukowa jest sama literatura. Poulet oświadcza, że krytyka stanowi pewnego rodzaju wiedzę, ale nie jest to wiedza naukowa, prawdziwy krytyk nigdy nie jest uczonym, dokonywany przez niego akt krytyczny nie da się sprowadzić do wymagań naukowych [56].

Na jeszcze jedną rzecz należy zwrócić uwagę: podstawową formą wypowiedzi krytyków tematycznych jest cykl eseistyczny, koncentrujący się wokół wybranej i zazwyczaj wyraźnie zarysowanej problematyki; dzieła ciągłe — jak *L'Univers imaginaire de Mallarmé* Richarda — stanowią raczej rzadkość. Cyklem esejów jest np. podstawowe dzieło Pouleta, czterotomowe *Études sur le temps humain*. Dominuje tu forma eseju monograficznego, poświęconego określonemu pisarzowi, nie jest to jednak z reguły portret literacki, który w krytyce francuskiej ma za sobą rozległe tradycje. Esej poddaje zwykle analizie to, jak dany temat (np. czas, przestrzeń, spojrzenie, taki czy inny składnik wchodzący w obręb wyobraźni materialnej) jest przeżywany w przekazie danego pisarza, z tym, że zazwyczaj chodzi tu nie tylko o pokazanie przeżywania owego tematu, ale o zdanie sprawy z ogólnego charakteru przeżyć, doświadczeń, obsesji twórcy w tej postaci, w jakiej zostały one utrwalone w jego wypowiedzi.

Reprezentanci krytyki tematycznej piszą w sposób swoisty, teksty ich odbiegają często od przyjętych form rozprawy naukowej. Jest to konsekwencja przyjętych założeń — starają się posługiwać językiem pisarza, który jest przedmiotem ich refleksji. Stąd wielka rola cytatów i kryptocytatów. Spowodowało to liczne trudności adiustacyjne; postanowiliśmy tym razem odstąpić od założeń obowiązujących w dziale przekładów i w pewnych wypadkach — dotyczy to zwłaszcza książki Richarda o Mallarmém — zdecydowaliśmy się na pozostawienie niektórych przytoczeń jedynie w wersji oryginalnej, nie wprowadzając ich polskich ekwiwalentów. Niekiedy nie korzystano z istniejących już przekładów polskich, gdy zatarte w nich zostały te właśnie cechy, które stanowią przedmiot analizy.

Michał Głowiński

---

[56] Poulet, wypowiedź w dyskusji po odczycie *Criticism and the Experience of Interiority*, s. 76.

GASTON BACHELARD

BESTIARIUM LAUTRÉAMONTA

O słodka i prosta Kitty Bell! Czy wiesz, że istnieje gatunek ludzi o sercu suchym i oku mającym własności mikroskopu, uzbrojony w szczypce i pazury?

(A. de Vigny, *Stello*)

1

Zaskoczeni ogromną u niego produktywnością obrazów biologicznych, niesłychanym zaufaniem do aktywności zwierzęcej, postanowiliśmy systematycznie zanalizować bestiarium Lautréamonta. Spróbowaliśmy zwłaszcza ustalić, którym zwierzętom przypisuje on najwyższe wartości, które funkcje zwierzęce są najwyraźniej pożądane przez Lautréamonta. Z pobieżnej statystyki wynika, że wśród 185 zwierząt w tym bestiarium prym wiodą pies, koń, krab, pająk, ropucha. Szybko jednak okazało się, że ta statystyka, poniekąd formalna, bardzo niedostatecznie oświetla problem Lautréamonta, a nawet grozi jego wypaczeniem. W rzeczywistości bowiem poprzestać na zestawieniu form zwierzęcych wedle częstotliwości ich pojawiania się, to tyle co przeoczyć istotę kompleksu Lautréamonta, przeoczyć dynamikę tej witalnej twórczości. Ścisłość psychologiczna wymagała, żeby odtworzyć wartość dynamiczną, ciężar algebraiczny określający siłę witalną różnych zwierząt. Nie było innego spo-

[Gaston Bachelard (1884—1962), francuski filozof. W pierwszym okresie swej działalności zajmował się przede wszystkim metodologią nauk ścisłych, w okresie późniejszym zaś — głównie badaniem wyobraźni poetyckiej w jej różnych przejawach, najpierw z psychoanalitycznego, następnie zaś fenomenologicznego punktu widzenia. Najważniejsze prace związane z literaturą: *La Psychanalyse du feu* (1938), *Lautréamont* (1939), *L'Eau et les rêves* (1942), *L'Air et les songes* (1943), *La Terre et les rêveries de la volonté* (1946), *La Terre et les rêveries de repos* (1948), *La Poétique de l'espace* (1958), *La Poétique de la rêverie* (1960).

Przekład według wyd.: G. Bachelard, *Lautréamont*. Paris 1956, rozdz. 2: *Le Bestiare de Lautréamont*, s. 26—59. (Pierwodruk: Paris 1939; druk. także w „Nouvelle Revue Française", 1939 (53).]

sobu niż przeżyć *Pieśni Maldorora*. Oglądanie życia nie wystarczyło. Staraliśmy się więc lojalnie sami wypróbować intensywność aktów Lautréamontowskich. Po wprowadzeniu współczynnika dynamicznego zmieniliśmy naszą statystykę. Bylibyśmy oczywiście radzi, gdyby również inni czytelnicy Lautréamonta zechcieli zweryfikować te nasze współczynniki dynamiczne, które mogą ulegać indywidualnej intensyfikacji. Niemniej jesteśmy prawie pewni, że ogólny zarys, który naszkicujemy, jest obiektywny. Jest zbyt wyrazisty, żeby mógł być rezultatem osobistych impresji.

Tak więc pies i koń nie są dostatecznie zdynamizowane w *Pieśniach Maldorora*, żeby zachować pierwsze miejsce. Charakter tych obrazów jest zewnętrzny. Maldoror spina wierzchowca, szczuje psa, lecz nie wchodzi w intymny kontakt z gestem zwierzęcym. Nie ma na przykład w *Pieśniach Maldorora* nic, co pozwoliłoby odnaleźć głębokie doświadczenie obrazu centaura, doświadczenie tak fałszywie rozumiane przez tradycyjnych mitologów, którzy dostrzegają zawsze syntezę obrazów tam, gdzie trzeba widzieć syntezę działań. Tak więc w *Pieśniach Maldorora* koń nie wierzga, pokonuje przestrzeń. Pies nie wykracza poza napastliwość, której od niego wymaga jego mieszczański właściciel. Jest to pewnego rodzaju agresywność wtórna, brak jej tej bezpośredniości, która charakteryzuje gwałtowność Lautréamonta. Innym dowodem, że koń i pies są tylko obrazami zewnętrznymi, obrazami jedynie ujrzanymi, jest to, że koń i pies nie p r z e k s z t a ł c a j ą s i ę, że ich kształty nie nabrzmiewają tak, jak tylu innych istot tego bestiarium, pysk psa nie mnoży się, żeby odpowiednio zdynamizować potrójną wściekłość cerbera. Pies i koń nie noszą ani śladu monstrualności znamiennej dla Lautréamonta. Nie ma w nich nic, co rośnie, rośnie bez przerwy. Nie wyrażają żadnego monstrualnego impulsu. A więc, jak widać, zwierzęta w rodzaju psa i konia w *Pieśniach Maldorora* nie wskazują na kompleks dynamiczny. Nie wchodzą w skład straszliwego herbu hrabiego de Lautréamont.

Następnie zbadaliśmy, czy znana deklaracja: „Używam swojego geniuszu do malowania rozkoszy okrucieństwa" (s. 125), nie wyznacza dominant dzieła. Ale i tu musieliśmy stwierdzić, że stereotypowe okrucieństwo, zaprezentowane przez tygrysa i wilka, nie ma wartości dynamicznej. Obraz tygrysa z jego klasycznym okrucieństwem raczej blokowałby kompleks. W każdym razie wydaje się nam, że właśnie te zablokowane obrazy przyciągają uwagę niektórych czytelników. Krytyk tak wytrawny jak René Lalou dlatego właśnie pozostaje na zewnątrz lautréamontyzmu. Uważa on, że piękna formuła, która zachwala rozkosze okrucieństwa, szybko ulega „rozcieńczeniu w banalnych zwrotach" [1]. Nie będziemy

[1] R. L a l o u, *Histoire de la littérature française contemporaine*. [Paris 1922], s. 172.

mieli tego uczucia rozwodnienia, jeśli naszym punktem wyjścia przestanie być okrucieństwo globalne, gotowe, scalone w zwierzęciu tradycyjnym, jeśli przywrócimy okrucieństwu jego wielorakość, jeśli rozproszymy je na wszystkie funkcje napastliwości twórczej.

2

Nie mogąc znaleźć ogólnego rozwiązania problemu, spróbowaliśmy problem odwrócić. Pomyśleliśmy więc, że należy przestudiować organy napastliwości i że gdyby udało się nam ustalić sposoby, w jakich u Lautréamonta przejawia się jego agresywność, owo okrucieństwo dostarczające najżywszych rozkoszy, otrzymalibyśmy — jeśli takie postępowanie jest słuszne — powstały jakby automatycznie obraz zwierzęcia, które personifikuje dominujący rodzaj napastliwości. W ten sposób wszystko staje się jasne. Od razu też widać wszystkie kolejne etapy filogenezy Lautréamonta. Pozostanie, co prawda, jak zobaczymy, pewna dwuznaczność, i to zasadnicza, lecz nie będzie już niejasności, najmniejszego śladu „pozy infantylnie sadystycznej", wpływającej na ocenę krytyka.

Jakie są więc postaci agresji zwierzęcej? Ząb, róg, kieł, pazur, łapa, ssawka, dziób, żądło, jad... Niemal wszystkie te organy są dość wyraźnie reprezentowane w *Pieśniach Maldorora,* ale nie wszystkie są w jednakowym stopniu aktywne. Uderzające jest na przykład ubóstwo świata płazów w tym bestiarium: bazyliszek, boa, pyton, żmija działają rzadko. Wąż czy żmija są niekiedy tylko produktami urojeń erotycznych, które odsłania symbolika klasycznej psychoanalizy [2]. To ubóstwo nie jest dziwne, bo po zastanowieniu się, łatwo można uświadomić sobie, że działanie jadu w słabym tylko stopniu jest przydatne dla fenomenologii okrucieństwa działającego bezpośrednio. W istocie, jad to raczej perfidia niż okrucieństwo. Czy trzeba przypominać bestiaria średniowieczne, które mówią, że jad jest szkodliwy tylko w żyłach człowieka i dlatego nazywa się *venin*? [3] Krew szlachetna potrafi sama się obronić. Wydaje się, że człowiek ukąszony przez płaza może ulec jadowi tylko przez nieostrożność, zasypiając. Człowiek silny i aktywny nie obawia się podstępu.

Róg jest równie mało aktywny jak jadowite żądło. Przyjąwszy naszą zasadę objaśniania nie należy się więc dziwić, że tylko siedem zwierząt rogatych istnieje w bestiarium Lautréamonta liczącym 185 zwierząt. Nawet nosorożec, przelotny symbol bóstwa ciężkiego i mało aktywnego, o grubej skórze, nie przejawia działania zaczepnego.

---

[2] Zob. dla żmii: *Les Chants de Maldoror.* [W: *Oeuvres complètes.* Paris 1953], s. 265.

[3] [Od *veine* — żyła.]

Natomiast wraz z pojawieniem się zęba, szczęki i dzioba kompleks Lautréamonta występuje wyraźnie. Coś trzeszczy i jęczy, kiedy sowa „w swoim koszącym locie unosi w dziobie szczura albo żabę, żywy pokarm, rozkoszny dla jej małych" (s. 132). Podobnie całkowite, proste, skuteczne działanie dokonuje się, kiedy psy jednym uderzeniem szczęki rozszarpują ropuchy.

Wtedy za zębami rośnie jama ustna — siła, która każe pożerać, potęguje swój apetyt. Usta są ogromne dlatego, że zęby są aktywne: poeta rzuca się w przestrzeń jak w jamę ustną (s. 217). Pewne rysy zdają się świadczyć, że *Pieśni Maldorora* są pewnego rodzaju „pokarmami ziemskimi", pokarmami, które stanowi mięso i czaszka, o smaku zawsze ostrym, zawsze chwytane w radości miażdżenia.

Ale ten ostatni rys to zaledwie jedno ubogie odgałęzienie lautréamontyzmu. Lautréamont bowiem nie szuka sensu życia w radości posiadania i trawienia. Należy zatem dotrzeć do okrucieństwa bardziej bezinteresownego. Po wyeliminowaniu organów agresji o niskich współczynnikach możemy znaleźć wyraźniejsze dowody, że nasza metoda interpretacji jest słuszna.

3

Jesteśmy przekonani, że poezja Lautréamonta posługuje się prawie wyłącznie dwoma tematami [*thèmes*] — pazura i ssawki, które odpowiadają podwójnej żądzy: mięsa i krwi. Nie próbowaliśmy uchwycić równowagi między tymi dwoma czynnikami; uważamy, że należy pozostawić poezji Lautréamonta tę dwuznaczność — jest rzeczywista, jest głęboka. Na pierwszy rzut oka dominuje pazur — jest w pewnym sensie szybszy, a jego działanie w oczywisty sposób bardziej natychmiastowe niż działanie ssawki; ale ssawka dostarcza rozkoszy o wiele dłuższych i gdybyśmy musieli operować współczynnikami, uznalibyśmy ssawkę za symbol dominujący w animalizmie Lautréamonta.

Obrazy pazura są niezliczone. Pazur jest pierwszą obsesją lękliwego dziecka (s. 148): „Matko, spójrz na te pazury" (s. 183). Stwórca trzyma swoją ofiarę „dwoma pierwszymi pazurami u nogi... jak w kleszczach" (s. 216). Świadomość „potrafi pokazywać tylko swoje stalowe pazury". Świadomość pochodzi od Stwórcy (s. 217): „Gdyby się przedstawiła ze skromnością i pokorą stosowną do jej pozycji ⟨...⟩ byłbym jej posłuchał. Nie lubiłem jej pychy. Wyciągnąłem rękę i swoimi palcami zmiażdżyłem pazury". Walka ze Stwórcą jest taką walką, pazury przeciwko pazurom: „Tak widzę je, te zielone pazury..." (s. 224). Maldoror podziwia jako coś wspaniałego „suche uderzenie pazura". Co za rozkosz kontemplować strzępy ciała, „które pazury mojego mistrza ⟨...⟩ wyrwały z ramion młodzień-

ca"! Rozważmy też symbolikę gwałtownego działania, tak jasno wyrażoną przez tego poetę nerwów: „Wiedzcie, że w moich urojeniach ⟨...⟩ każde nieczyste zwierzę, które podnosi swój skrwawiony pazur, to moja wola". Rzeczywiście, czym byłaby wola pozbawiona pazurów? Adeptowi okrucieństwa Maldoror mówi już w pierwszej pieśni: „trzeba pozwolić swoim paznokciom, żeby rosły przez dwa tygodnie". Cały świat jest pazurem. Nawet ocean „wyciąga sine pazury".

A więc pazur to symbol czystej woli. Jak uboga i ciężka jest u Schopenhauera wola życia wobec woli atakowania Lautréamonta! Wola życia w teorii Schopenhauera zachowuje bowiem irracjonalizm, który w gruncie rzeczy jest biernością. Trwa dzięki swojej masie, ilości, całości, bo cały świat jest wolą życia. Klęska jednego jest automatycznie zwycięstwem drugiego. Wola życia jest zawsze pewna sukcesu. Wola atakowania jest natomiast dramatyczna i niepewna. Szuka sytuacji dramatycznej. Ożywia się w dualizmie bólu i radości; odnajdujemy ją w dwoistości instynktu seksualnego i instynktu napastliwości. Freud, wrogi metafizyce, nie zawahał się przed powiązaniem tych dwóch instynktów z dwiema siłami świata nieorganicznego — przyciąganiem i odpychaniem [4]. Nie trzeba iść aż tak daleko, żeby zdać sobie sprawę, że instynkt ma zdolność organizowania i myślenia. Kumuluje myśli, pożądania, podtrzymuje mającą już nadany kierunek wolę dostatecznie długo, by energia w nich zawarta mogła się materializować w narządach. Instynkt ofensywny kontynuuje ruch z dostateczną siłą woli, by jego tor stał się włóknem, nerwem, mięśniem. Okrutna radość rozdzierania rozwiera, ostrzy i mnoży palce. Związki, jakie istnieją między duszą a ciałem, są związkami wynikającymi z budowy organów. Wola atakowania tworzy spiczaste ostrze. Narzędzie obrony (muszla lub tarcza) jest okrągłe. Atak — witalny albo seksualny — jest ostry. Ponieważ wola atakowania jest z natury swojej ostrzem, tajemnicą pozostaje istnienie u rośliny kolców. Jest to może herezja spokojnej obojętności [5].

---

[4] Freud, *Nouvelles conférences sur la psychanalyse*. Przekład [franc. A. Berman. Paris 1936], s. 141.

[5] Nie sposób w jednej dygresji rzucić trochę światła na tajemnicę kolca w metafizyce roślinnej. Jesteśmy skłonni wierzyć, że pojęcie użyteczności jest i w tym przypadku mało przydatne. Obrazy Remy de Gourmonta w *Pèlerin du silence* (s. 186) wyrażają niewątpliwie koncepcję metafizyczną bardziej przekonywającą:

Acacia, si tes piqûres parfumées sont des jeux d'amour,
Crève-moi les deux yeux, que je ne voie plus l'ironie de tes ongles.
Et déchire-moi en d'obscures caresses,
Arbre à l'odeur de femme, arbre de proie, joie de mon triste coeur.

[Akacjo, jeśli twoje kolce pachnące są igraszką miłosną, / wykłuj mi oczy, abym nie widział już ironii twoich paznokci. / I rozedrzyj mnie w mrocznych

W fenomenologii z gruntu dynamicznej nie ma oczywiście potrzeby wyraźnego rozróżnienia między pazurem, szczypcami i szponem. Wszystkie te narządy przejawiają jednakową wolę. Symbolizują naprawdę zbieżność organicznej wielorakości. Anarchia wśród pazurów jednej łapy jest nie do pomyślenia.

Lautréamont posługuje się zresztą „swymi pazurami" dodając ruchy bardzo wyszukane. Pazury skuteczniej ranią, kiedy wykonują lekki i delikatny ruch wkręcania. Jest to u Lautréamonta jeden z elementarnych gestów wściekłości; często towarzyszy mu okrutny uśmiech. Trudno nawet wyrazić go mimiką bez uśmiechu: „Mógłbym chwycić cię za ramiona, wykręcić je jak mokrą bieliznę ⟨...⟩ albo połamać z trzaskiem jak dwie suche gałęzie" (s. 173). Wykręcić ramiona to rzucić przeciwnika na kolana. Zauważmy mimochodem, że młodzieńcze okrucieństwo posługuje się właśnie tym sposobem dokuczania. Nie pozostawia ono śladu.

Wydaje się także, że scyzoryk, „ta stalowa hydra" (s. 230), jest tylko modyfikacją ostrego paznokcia. Zadaje rany bardziej ciału niż narządom. Okrucieństwo Lautréamonta nie używa w ogóle sztyletu, którego działanie jest raczej śmiercionośne niż kaleczące.

W ten sposób, sumując wszystkie ruchy pazura, podstawiając systematycznie pod gotowe obrazy czynności w ich próbie współdziałania, czyli chwytając wolę atakowania w jej elementarnej fizjologii, dochodzimy do konkluzji, że wola szarpania, drapania, szczypania, kurczowego ściskania palcami jest fundamentalna. Stanowi zasadę okrucieństwa młodzieńczego. Podstawową formą świadomości woli jest ściśnięta pięść.

4

Łatwo z tej perspektywy zrozumieć pojawienie się na scenie kraba, zwierzęcia uprzywilejowanego w energetycznej wyobraźni Lautréamonta. Krab woli stracić odnóże niż zrezygnować ze zdobyczy. Jego ciało jest objętościowo mniejsze niż szczypce. Przesadzając w duchu teratologii Lautréamonta, otrzymalibyśmy taką dewizę kraba: *trzeba żyć, aby szczypać, a nie szczypać, aby żyć.*

Ponieważ w opisywanym przez nas typie wyobraźni decydujące znaczenie mają tylko akty biologiczne, możliwe są też nagłe substytucje: krab jest wszą, wesz jest krabem. „O czcigodna wszy ⟨...⟩, latarnio morska

---

pieszczotach, / drzewo o zapachu kobiecym, drzewo drapieżne, radości mojego smutnego serca.]

W każdym razie i tu wszędzie mamy pazury — pazury, które wyobraźnia interpretuje zgodnie z instynktem agresji oraz instynktem seksualnym.

Maldorora, dokąd kierujesz jego kroki?". I następują pełne ognia stronice. W połowie drugiej pieśni pojawiają się partie poświęcone wszy, które potraktowano jako przejaw złego smaku, wywołany przez niezdrową i infantylną potrzebę oryginalności, i które są zupełnie niezrozumiałe na gruncie teorii wyobraźni statycznej, wyobraźni form skończonych. Ale gdy czytelnik zechce uznać fenomenologię animalizującą, spojrzy na to innym okiem, rozpozna działanie specyficznej siły, wyjątkową bujność życia. Zwierzęcość osiąga tu bowiem apogeum swojej żywotności, rozwija się, rośnie, dominuje. Wesz, która lubi krew, „byłaby zdolna za sprawą tajemnej siły stać się tak ogromna jak słoń i miażdżyć ludzi jak źdźbła trawy". Dlatego też należy ją umieścić „z najwyższym szacunkiem na czele stworzenia" (s. 185). „Jeżeli spotkacie na swej drodze wesz, zejdźcie jej z drogi" (s. 186). „Słoń pozwala się głaskać, wesz nie ⟨...⟩ O wszy, ze zwężoną źrenicą, dopóki rzeki toczyć będą swoje wody w otchłanie morza ⟨...⟩, dopóki głucha pustka pozbawiona będzie horyzontu ⟨...⟩, twoje panowanie nad światem będzie zapewnione i twoja dynastia będzie rozpościerać swoje kręgi na stulecia. Pozdrawiam cię, słońce wschodzące, oswobodzicielko niebieska, ciebie, niewidzialny wrogu człowieka" (s. 187). „Plugastwo, władco królestw, zachowaj oczom mojej nienawiści widok niedostrzegalnego wzrostu mięśni twojego nienasyconego potomstwa" (s. 188). Brutalność całej tej stronicy jest niewypowiedziana. Naprawdę, wydaje się nam, że wędrujemy przez „królestwo wściekłości": „Gdyby ziemia była pokryta wszami, jak brzeg morza ziarnkami piasku, rodzaj ludzki zostałby unicestwiony w straszliwych męczarniach. Co za widok! I ja na skrzydłach anielskich, nieruchomy w przestworzach, żeby to kontemplować!"

Niejednokrotnie cytowano te stronice jako parodię skreśloną piórem licealisty. Jest to dowód niezrozumienia zakresu oryginalnego języka, jego zdehumanizowanej dźwięczności sprowadzonej do prawd krzyku. Psychologicznie rzecz biorąc, oznacza to odmowę przeżycia dziwnego mitu metamorfozy, który pozostaje zimny i formalny u niektórych pisarzy starożytnych, np. u Owidiusza, ale który nagle zaczyna żyć u twórców późniejszych, podświadomie wracających do pierwotnych impulsów.

Wbrew temu, co głosi historia naturalna i zdrowy rozsądek, pokrewieństwo z wszą i krabem wykazują u Lautréamonta orzeł i sęp. Szpon i dziób, które w naturze zwierzęcia swego rodzaju synergia witalna dopasowuje do siebie, powinny być w wyobraźni całkowicie podporządkowanej dynamice gestów zwierzęcych sprzężone w imaginacyjnym współdziałaniu z pazurem. Dziób orła w bestiarium Lautréamonta jest tylko pazurem: orzeł nie pożera, lecz rozdziera. Maldoror zadaje sobie pytanie: „Czy to szaleństwo mojego chorego rozumu, czy tajemny instynkt niezależny od myśli moich, podobny do orła rozdzierającego ofiarę, pchnął

mnie do tej zbrodni?" (s. 129). Różne mogą być pobudki okrucieństwa, ale nigdy potrzeba czy głód.

Orzeł, podobnie jak wesz, krab, jak wszystkie tak intensywnie wyobrażone zwierzęta tego bestiarium, może zmieniać wymiary. Jeśli walka jest koniecznością, „z zadowolenia kłapie zakrzywionym dziobem", staje się „olbrzymi" (s. 232). Wtedy „jest straszliwy, wykonuje ogromne skoki, które wstrząsają ziemią...". Jak widać, jest to zawsze ta sama nieokiełznana siła, lecz siła zawsze specyficzna, która rośnie na miarę przeszkody, która zawsze musi przezwyciężać opór i zwycięsko tworzyć swoją występną broń, zwierzęce narzędzie swojej zbrodni.

Tak pokrótce przedstawia się u Lautréamonta jeden rodzaj napastliwości. Nie chcąc znużyć czytelników, nie prezentujemy licznych jej odmian. Zresztą żeby sklasyfikować faunę wyobraźni Lautréamonta na podstawie pomiarów dynamiki różnych gestów, należałoby przeprowadzić długotrwałe badania psychologiczne. Przeprowadzenie ich jest, rzecz jasna, trudniejsze w przypadku działań bardziej skrytych, jak działanie szakala, szczura, krokodyla i kota. Niemniej analiza taka nie byłaby bezużyteczna, gdyż rojeniami Lautréamonta rządzi głęboka natura. Rojenia jego nie są sztucznymi produktami wyobraźni; są one w genezie swojej wyrazem pragnienia działań specyficznych. Tworzy je wyobraźnia motoryczna odznaczająca się wielką pewnością siebie, zadziwiająco nieustępliwa.

5

Zwracaliśmy już uwagę, że inne ważne odgałęzienie lautréamontyzmu może być łatwo zanalizowane, gdyż jest bardzo wyraźne. Organizuje się ono wokół dynamicznego schematu ssawki. W tym odgałęzieniu znajdziemy pająka, pijawkę, tarantulę, wampira, a przede wszystkim ośmiornicę. W ten sposób dwuznaczność pazura i ssawki polaryzuje się w obrazie wszy i ośmiornicy.

Razem z pająkiem, pijawką, ośmiornicą coś lepkiego i pełzającego wślizguje się do poezji Lautréamonta, przerywając monotonię działań urywanych, które jednak nie przestają dominować.

I w tym przypadku rozrastanie się, mnożenie się form ujawnia dosyć wyraźną energię wyobraźni dynamiczej. Widzimy starego pająka z „gatunku dużych", który ściska łapami gardło śpiącego. Obserwujemy torturę „bezustannego ssania" (s. 315). „Wiele czasu upłynęło od chwili, gdy pająk otworzył swe wnętrze, skąd wyszli dwaj młodzieńcy w niebieskich szatach, każdy z płomiennym mieczem w dłoni". Następnie „archanioł, który zstąpił z nieba, wysłannik Pana, rozkazał nam przeobrazić się w pająka i co noc przychodzić wysysać ci gardło..." (s. 319).

Rozkosz seksualna przewyższa zresztą radość jedzenia: „O ośmiornico

z jedwabistym spojrzeniem! Ty, której dusza jest nierozdzielna z moją, ty najpiękniejsza mieszkanko ziemskiego globu, która rozkazujesz serajowi czterystu ssawek...". Upiory ssące są zawsze androgeniczne. Tę proliferację macek przewyższa jeszcze swoją witalnością ukształtowanie się nowego potwora, ośmiornicy skrzydlatej, która szybuje nad chmurami. Wyobraźnia dynamiczna zdaje się teraz ulegać prawdziwemu szałowi metamorfozy: „Wpiłem mu swoje czterysta ssawek w jego pachę, powodując jego straszliwe krzyki..." (s. 215). Przeskakując pośredni obraz macek, całkowicie wizualny, a więc bierny, często porównywany przez wyobraźnię naiwną do płazów, Maldoror mówi dalej: krzyki „przemieniły się w żmije wychodzące z jego ust i szukały schronienia w zaroślach, zrujnowanych murach, czujne za dnia, czujne wśród nocy. Krzyki te, gdy stały się pełzające i przybrały niezliczone pierścienie, z głową małą i płaską, oczami perfidnymi, przysięgły zatrzymać się przed niewinnością ludzką..." W bestiariach średniowiecznych strach przedłuża obrazy, tak jak koszmar u Lautréamonta; „krzyk pełzający, o perfidnych oczach", trwa całe godziny; „głowa żmii oddzielona od tułowia syczy jeszcze przez dwa tygodnie", jak głosi „nauka" średniowieczna. Syczący głos, który napastuje Maldorora, jest głosem jego Stwórcy. Dla Lautréamonta Słowo to gwałt, Genezis jest gehenną, tworzenie jest przemocą.

Metamorfoza wraca zresztą nieustannie do swego podłoża. Maldoror jest odtąd prawdziwym i potwornym polipem, polipem o ośmiu mackach, kłębowiskiem ośmiu węży, i napawa przerażeniem swego przeciwnika. Popatrzmy na tę wybujałość, na ten potężny uścisk! „Jakież było jego zdumienie, gdy ujrzał, jak zamieniony w polipa Maldoror przylgnął do jego ciała swoimi ośmioma potwornymi mackami, z których każda niczym silny powróz była w stanie opasać planetę! Zaskoczony, szamotał się kilka chwil w lepkim uścisku, który zacieśniał się coraz bardziej..."

Wszystkie te obrazy muszą się wydać nienaturalne i odpychające czytelnikowi przywykłemu do poetyk wizualnych, panoramicznych, statycznych. Nabiorą wszakże zupełnie innej wartości dla czytelnika, który nauczy się chwytać obrazy motoryczne — wąż jest giętkim ramieniem, samą giętkością. Macka jest wtedy spełnieniem woli, która potrafi uginać się, żeby zwyciężać, omotywać, brać w posiadanie. Poetyka impulsu woli, różna od bardziej biernej poezji wrażeń, musi wyjść na spotkanie obrazom Lautréamonta.

Tę skłonność do ssania mamy oczywiście ochotę utożsamić z wampiryzmem. Ale u Lautréamonta różne poszlaki są tak liczne i tak zmienne, stany tak ulotne i w rezultacie tak słabo zarysowane, że nieostrożnością byłoby wychodzić poza znaczenie dosłowne. Niemniej obok oznak wampiryzmu aktywnego znajdujemy w *Pieśniach Maldorora* obrazy wampiryzmu biernego. Może w tym Lautréamont, cierpiący na nadmiar energii,

znajduje trochę spokoju, sen, odpoczynek, kojący smak śmierci? „Ja, przed którym pryska sen i koszmary, czuję bezwład w całym ciele, kiedy ⟨wielki pająk⟩ wspina się po hebanowych nogach mojego atłasowego łoża. Ściska mi gardło swoimi łapami i wysysa krew swoim brzuchem" (s. 312). Huysmans także utrzymuje, że „sen kamienny to jeden ze znanych etapów tego słabo jeszcze poznanego zjawiska, jakim jest wampiryzm" [6]. Z sukkubem śpi się oczywiście o wiele głębiej niż z kobietą. W każdym razie Lautréamont, człowiek, który nigdy nie śpi, pozwala czarnej tarantuli, żeby go zmęczyła, szczęśliwy, że mógł zrzucić bolesne brzemię energii. Ale te chwile są rzadkie i wywołują zdumienie: „Dlaczego ta burza i skąd ten paraliż moich palców?" (s. 163).

Wystarczyłoby przedłużyć to uciszenie i ten ulotny wypoczynek, zgodzić się na tę wyzwalającą klęskę, aby odnaleźć poezję bardziej wrażliwą, bliższą ludzkiej doli, śpiewną jak niedola kobiety. Czy Lautréamont nie zachwyciłby się złagodzonym echem swojego cierpienia w tym utworze Jeanne Mégnen: [7]

Je suis libre...
et pourtant la nuit monte;
La pieuvre, sinapisme d'angoisse,
fouaille ma poitrine de son bec anxieux,
ses huit bras accolés ventousent ma détresse
et font craquer les os de ma misère.

[Jestem wolna... / a jednak noc wstaje; / ośmiornica, synapizm trwogi, / biczuje moją pierś lękliwym dziobem, / jej osiem splecionych ramion wysysa moją udrękę / i łamie kości mojej nędzy.]

6

Tak wyglądają, nieco zbyt pedantycznie uporządkowane, dwa wielkie odgałęzienia filogenezy Lautréamonta. Między gatunkami zdarzają się oczywiście kontaminacje. Ośmiornicy wyrastają skrzydła, uskrzydlone ośmiornice wyglądają z daleka jak kruki (s. 213). I przeciwnie — w gigantycznych zmaganiach orła ze smokiem orzeł, który przywarł do smoka „wszystkimi swoimi członkami jak pijawka, wbija swój dziób coraz głębiej ⟨...⟩ aż po nasadę szyi, w brzuch smoka" (s. 234). Szpony wpijają się równie dokładnie jak ssawki, a dziób przestaje szarpać ciało, żeby ssać krew. Sądzimy, że te interferencje czynności szponu i ssawki ukazują wyraźnie, że wola napastliwości zachowuje w pogotowiu cały arsenał środków i że pomniejszylibyśmy lautréamontyzm, gdybyśmy umiejscowili go na jednym tylko biegunie.

---

[6] Huysmans, *Là-Bas*. [Paris 1891], s. 166.
[7] J. Mégnen, *O rouge, o délivrée*, VI.

Chcąc wyczerpać zagadnienie, należałoby analizę ruchów typowych dla konkretnej napastliwości uzupełnić bardziej abstrakcyjną analizą ruchów. Zobaczylibyśmy wtedy, że istnieje pewna hierarchia szybkości, która tłumaczy przywiązanie Lautréamonta do tego, co pływa i co lata, i w obu wypadkach ma przewagę nad tym, co porusza się po ziemi. Zauważylibyśmy, że w *Pieśniach Maldorora* występuje kompleks życia morskiego i nieco słabiej zawiązany kompleks życia w przestworzach.

Wśród ryb dominuje rekin. Lautréamont chciałby być „synem samicy rekina, której głód jest przyjacielem burz", i tygrysa. Pod koniec pieśni drugiej, w strofie często nie rozumianej, Maldoror opisuje swój uścisk miłosny z samicą rekina, kiedy to „śród burzy ⟨...⟩ w świetle błyskawic, mając za łoże spienioną falę, uniesieni przez podwodny prąd jak w kołysce i płynąc jeden na drugim ku bezdennym otchłaniom, zespolili się w uścisku długim, czystym i ohydnym!... Nareszcie znalazłem kogoś, kto był do mnie podobny!... Odtąd nie byłem już sam w życiu! Ona myślała tak samo!... Stanąłem twarzą w twarz z pierwszą swoją miłością!" Istotnie stoimy tu przed miłością otchłani, miłością zimną, lodowatą, opisaną przez inkuby jako piekące zimno lodu.

Ogień poezji Lautréamonta jest ogniem czarnym i zimnym: „Zapewniam cię, że w moich oczach nie ma ognia, chociaż odnoszę takie wrażenie, jakbym miał czaszkę wbitą w hełm wypełniony rozżarzonym węglem. Jakże chcesz, żeby ciało mojej niewinności wrzało w kadzi?..." (s. 225). Maldoror zna tylko miłość w morzu.

W obliczu takiej miłości wydaje się, że świadomość zła osiąga stopień przywracający czystość. Należy bowiem zwrócić uwagę na oszałamiające zróżnicowanie psychoanalityczne dwóch skojarzonych słów: „czysty i ohydny". Jak można lepiej zniesławić rozkosz? Jak można dobitniej wyrazić spowodowane przez nią uczucie niesmaku? Wystarczy przemyśleć zakończenie następnej pieśni, aby zrozumieć wstręt do wspomnień, świadomość ohydy, jaką może niekiedy pozostawić pierwsza miłość: „Duszo królewska, oddana w chwili zapomnienia krabowi rozpusty, polipowi słabości charakteru, rekinowi upodlenia jednostki, boa niemoralności i potwornemu ślimakowi kretynizmu" (s. 247). Na marginesie zwróćmy uwagę, że wszystkie nasze wady są skonkretyzowane w świecie zwierzęcym. U Lautréamonta fauna jest piekłem życia psychicznego.

Czy miłość spełniona to upadek dokonujący się w chwili zapomnienia? Musimy więc nagle przechodzić od Platona do Chamforta, od miłości platonicznej — kontaktu dwóch złudzeń, do miłości fizycznej — kontaktu dwóch naskórków? Pieśń weselna samicy rekina to naprawdę *requiem*. Opiewa śmierć niewinności, rozczarowanie czystego, młodzieńczego entuzjazmu.

7

Ptak, dzięki swojemu wdziękowi i swobodzie ruchów, symbolizuje u Lautréamonta działanie łatwe i szczęśliwe. Mimo wszystko są u tego poety również ptaki śpiewające...

Świat ptasi Lautréamonta jest zresztą bardzo urozmaicony, ale prócz orła, który na pewno zawdzięcza swoją ważną rolę pokrewieństwu szponu i pazura i jest w gruncie rzeczy latającym pazurem, żaden ptak nie odznacza się szczególną wartością, żaden nie jest silnie zdynamizowany. Można by powiedzieć, że przestworza stanowią rejon łatwych metamorfoz, metamorfoz nie znających przeszkód. Tak jakby to było zupełnie naturalne, że Maldoror, gdy chce się ukryć, „za pomocą metamorfozy, nie porzucając swego brzemienia, miesza się ze stadem innych ptaków". Ulatując ku niebu ptak traci swoje cechy indywidualne, staje się lotem, lotem w sobie [8]. Wyobraźnia aktywna posługuje się ptakiem wyłącznie w celu przedstawienia swobodnej ucieczki. Ucieczka jest w psychologii motywem elementarnym, dlatego też konkretyzuje się przez metamorfozę szablonową.

Między rybą i ptakiem także zachodzą kontaminacje; ich charakter jest zupełnie jasny w świetle interpretacji dynamicznej, którą proponujemy dla poezji Lautréamonta. Idzie tu o prostą, niemal geometryczną kompozycję lotu i pływania. Nie będziemy się już dziwić, nie będziemy już upatrywać nic barokowego w fakcie, że konkretnym rezultatem kombinacji lotu i pływania, stworzonym przez wybitnie plastyczną wyobraźnię Lautréamonta, jest w najczystszej i najprostszej postaci rybi ogon opatrzony w skrzydła, synteza narządów ruchu. Natura doprowadza akt twórczy do końca i tworzy latającą rybę; wyobraźnia Lautréamonta jest naturalna. Natomiast latająca ryba jest sennym widziadłem natury.

Z chwilą gdy poeta nadał sobie prawo schematyzowania w ten sposób swych tworów, możliwości metamorfozy są nieograniczone. Kawałki różnych istot zespalają się jak w jakimś koszmarze: „Wydobył ze studni rybi ogon i obiecał mu przywrócić utracone ciało, jeśli obwieści Stwórcy niemoc jego wysłannika do pokonywania rozszalałych fal morza Maldororowego. Użyczył mu dwóch skrzydeł albatrosa i ogon rybi wzbił się..." (s. 354). Naturalnie takie tworzenie fragmentaryczne, dziwaczne, obłędne, konstruowane na zasadzie biologicznego chaosu, uzasadniało diagnozę obłędu albo zarzut lubowania się w sztucznej makabrze. Tymczasem trze-

---

[8] Cf. P. Eluard, *Donner à voir.* [Paris 1939], s. 97: „Przez ptaka niedaleko jest od chmury do człowieka". — A. Breton, *Poisson soluble,* s. 89: „Ptaki najpierw tracą barwę, potem kształt. Zostają sprowadzone do istnienia pajęczego...".

ba w tym widzieć po prostu jak gdyby erupcję zdolności animalizujących, które tutaj animalizują wszystko dokoła. Jakkolwiek nie dochodzi do tego dosłownie, ta natychmiastowa synteza biologiczna ujawnia bardzo jasno potrzebę animalizacji, leżącą u źródeł wyobraźni. Pierwszą funkcją wyobraźni jest tworzenie form zwierzęcych.

Gdybyśmy zgłębili do końca marzenia senne, dotarli do samych źródeł impulsów psychicznych, nie podkładając przy tym zbyt szybko, jak to czyni psychoanaliza klasyczna, ludzkiego sensu pod symbolikę oniryczną, mniej dziwiłyby nas twory wyobraźni naiwnej. Rolland de Renéville, idąc za psychologiem Chamausselem, zaobserwował, że dzieci mylą niekiedy ptaka i rybę. To pomieszanie, ta fuzja jest nonsensem tylko dla umysłu, któremu wpojono przekonanie o stałości form. Rzecz ma się inaczej dla kogoś, kto godzi się na zmienność jako na zasadniczą potrzebę poetycką: między pływaniem i lataniem zachodzi oczywista jednokładność mechaniczna. Ptak i ryba żyją w przestrzeni trójwymiarowej, podczas gdy my żyjemy tylko na powierzchni. Dysponują jednym wymiarem więcej. Ponieważ ptak i ryba żyją w przestrzeni dynamicznie do siebie podobnej, mylenie tych gatunków zwierząt w sferze impulsów, w sferze wyobraźni ruchu, nie wydaje się niedorzeczne. Jeżeli poezja ożywia się naprawdę u źródeł słowa, jeśli towarzyszy elementarnym podnietom psychicznym, podstawowe formy ruchu, jak pływanie, latanie, maszerowanie, skakanie, powinny sygnalizować specjalne jej rodzaje.

L'Invitation au voyage [Baudelaire'a] jest płynne i łagodne. Opiera się na zaufaniu do wody spokojnej. Równina i jej drogi zapraszają piechura inaczej. Bez trudu znaleźlibyśmy w utworach np. Walta Whitmana liczne i zróżnicowane elementy liryzmu mięśniowego [9].

A oto inny dowód uzasadniający mieszanie ptaka i ryby. Rolland de Renéville, ten różdżkarz źródeł doświadczenia poetyckiego, słusznie powiada [10], że

> niektórzy okultyści umiejscawiają ryby i ptaki w innej grupie niż pozostałe zwierzęta. Malarze tzw. prymitywni pozostawili liczne pejzaże, na których wśród liści drzew mieszkają ryby. Poza tym, a może przede wszystkim, trudno zapomnieć, że to pomieszanie zostało zapoczątkowane w pierwszych wersetach Biblii, gdzie można przeczytać, że Bóg stworzył tego samego dnia ryby i ptaki.

Jak gdyby kierowany naturalnym światłem, Lautréamont zgłębił, nie zdając sobie z tego sprawy, arkany marzenia biologicznego. W poezji dynamicznej reprezentuje on rzeczywiście prymitywizm.

---

[9] Zob. także piękną pracę doktorską C. A. Hacketta o Rimbaudzie i tegoż autora książkę *Rimbaud l'enfant*. [Wyd. 2. Paris 1948.]

[10] R. de Renéville, *L'Expérience poétique*. [Paris 1938], s. 150.

8

To pojęcie prymitywizmu w poezji wymagałoby długich i żmudnych dociekań, bardziej psychologicznych niż literackich. Mylilibyśmy się bardzo szukając jego początków w poezji truwerów i trubadurów. Ujmując problem w płaszczyźnie psychologicznej dosyć prędko zauważylibyśmy — paradoks nie do pojęcia — że prymitywizm w poezji jest zjawiskiem późnym. Wynika to niewątpliwie stąd, że w sferze języka bardziej niż gdzie indziej wartości intelektualne, obiektywne, nauczane stają się szybko czynnikiem tłumiącym. Poezja prymitywna, która musi tworzyć swój język, która musi być zawsze współczesna narodzinom języka, może być krępowana przez język już opanowany. Nawet marzenie poetyckie staje się szybko marzeniem uczonym lub zgoła szkolarskim. Trzeba się uwolnić od książek i mistrzów, aby odnaleźć prymitywność poetycką.

Trzeba więc wielkiej odwagi, aby stworzyć przed poezją wymierną [*poésie métrique*] poezję projekcyjną, tak jak trzeba było błysku geniuszu, aby odkryć — z opóźnieniem — pod geometrią Euklidesową geometrię wykreślną, która naprawdę jest geometrią fundamentalną, pierwotną. Analogia, jaka tu zachodzi, jest całkowita. Fundamentalne twierdzenie geometrii wykreślnej jest następujące: które elementy formy geometrycznej mogą być nieszkodliwie deformowane w rzucie, zachowując spoistość geometryczną? Fundamentalne twierdzenie poezji wykreślnej jest następujące: które elementy formy poetyckiej mogą być nieszkodliwie deformowane przez metaforę, nie naruszając spoistości poetyckiej? Inaczej mówiąc, jakie są granice przyczynowości formalnej?

Zastanowiwszy się nad tym, jaką swobodą rozporządzają metafory i jaki jest ich zasięg, łatwo zauważyć, że niektóre obrazy poetyckie nakładają się jedne na drugie z niezawodną dokładnością, co oznacza, że w poezji projekcyjnej są tylko jednym i tym samym obrazem. Zauważyliśmy na przykład, badając psychoanalizę ognia, że wszystkie „obrazy" ognia wewnętrznego, ognia ukrytego, ognia, który tli się pod popiołem, słowem ognia, którego nie widać i który wskutek tego domaga się metafor, są „obrazami" życia. Więź projekcyjna jest w tych wypadkach tak pierwotna, że bez trudu, pewni zrozumienia u wszystkich, tłumaczymy obrazy życia na obrazy ognia i odwrotnie.

Deformacja obrazów powinna więc z matematyczną dokładnością określać grupę metafor. Gdybyśmy potrafili określić różne grupy metafor czyjejś twórczości poetyckiej, zauważylibyśmy, że niekiedy pewne metafory są nieudane, ponieważ zostały dołączone do grupy na przekór jej

spoistości. Oczywiście jednostki czujące poezję reagują samorzutnie na te błędne dodatki, bez potrzeby uciekania się do pedantycznej metody, o której mówimy. W każdym razie przyszła metapoetyka będzie musiała podjąć klasyfikację metafor i prędzej czy później przyjąć jedynie słuszne kryterium klasyfikacji, rozróżnienie grup.

Mówiąc prościej, miarę wyobraźni poetyckiej znajdziemy analizując deformację obrazów. Zauważymy, że metafory są w sposób naturalny związane z metamorfozami i że w sferze wyobraźni metamorfoza jakiejś istoty jest już wyrazem jej przystosowania do wyobrażonego środowiska. Mniej też będziemy się dziwić znaczeniu, jakie ma w poezji mit o metamorfozach i bajka zwierzęca.

Przykłady poezji projekcyjnej, poezji naprawdę pierwotnej, można znaleźć prawie na każdej stronicy tomiku Paula Eluard *Zwierzęta i ich ludzie, ludzie i ich zwierzęta.* Tytuł zresztą dość wymownie pokazuje dwukierunkowość projekcji. Poprzestaniemy na zacytowaniu jednego tylko przykładu, podobnego do tych, które analizowaliśmy u Lautréamonta. Przykład ten pochodzi z poematu *Ryba:*

Les poissons, les nageurs, les bateaux
Transforment l'eau.
L'eau est douce et ne bouge
Que pour ce qui la touche.

Le poisson avance
Comme un doigt dans un gant...

[Ryby, pływacy, statki / przekształcają wodę. / Woda jest spokojna i rusza się tylko dla tego, / kto jej dotyka. / Ryba posuwa się naprzód / jak palec w rękawiczce...]

W ten sposób środowisko zespala się z pewną istotą: woda przemienia się, zamyka szczelnie rybę jak palec rękawiczki, i odwrotnie, ryba wydłuża się, zaciera, zamyka... Mamy tu przykład „korespondencji" Eluardowskiej czysto formalnej, którą ciekawie byłoby porównać z „korespondencjami" Baudelaire'a, wybitnie materialnymi. Znaleźlibyśmy w ten sposób nowe argumenty, aby klasyfikować poetów w dwóch wielkich grupach, w zależności od tego, czy żyją w czasie pionowym, wewnętrznym, jak Baudelaire, czy też swobodnie metamorfozującym, szybkim jak strzała zmierzająca do granic horyzontu, jak Lautréamont i Eluard, przy czym oczywiście każdy z nich na swój sposób wyraża proces metamorfozy [11]. Metamorfoza u Eluarda ma w wyższym stopniu cechy fluidu, nawet lwy w jego poezji są lotne: „I wszystkie lwy, które przedstawiam, są żywe, lekkie i nieruchome" [12].

[11] Por. *La Dialectique de la durée.* [Paris 1936], rozdział *Les Temps superposés,* i artykuł *Instant poétique et instant métaphysique.* „Messages" 1939, nr 2.

[12] Eluard, *Donner à voir,* s. 20.

Utwierdzają nas w tym przekonaniu przedziwne ilustracje Valentine Hugo do tego cyklu Eluarda, tak znakomicie wspierające wyobraźnię. Dostarczają one przykładu plastyki, która opanowała umiejętność transformowania, sztuki dynamicznej, bezpośrednio współdziałającej z poezją projekcyjną. Widzimy tam rysunek naprawdę zamieszkały przez siły, materię zamieszkałą przez przyczynę formalną, pływaka zamieszkałego przez ryby, stającego się rybą, urzeczywistniającego rybę.

Pozostałe poematy Paula Eluard, jak również graficzne komentarze Valentine Hugo mogłyby posłużyć do podobnej analizy.

Uogólniając te wyniki dochodzimy do przekonania, że tradycyjna symbolika literacka i symbolika freudowska, występujące w utworach symbolistów i w zwykłych snach, są tylko ułamkowymi przykładami procesów symbolicznych działających w naturze. Jedna i druga są ich formą zbyt wcześnie wykrystalizowaną. Są to syntezy zbyt wcześnie nazwane, pragnienia zbyt wcześnie wyznane. Nowa poezja i nowa psychologia, opisując duszę w trakcie formowania się, język w stadium rozkwitania, muszą odrzucić wyraźne symbole, wyuczone obrazy, aby powrócić do impulsów witalnych i poetyk prymitywnych.

9

Kończąc tę długą analizę bestiarium Lautréamonta chcemy jeszcze zwrócić uwagę na zagęszczenie form *rzeczownikowych*. Gdyby Lautréamont nie akcentował tak silnie *obecności* zwierzęcej, gdyby się zadowolił *funkcją*, znalazłby może życzliwsze przyjęcie. Zwracaliśmy wielokrotnie uwagę, że wystarczyłoby zretuszować obraz, złagodzić gesty, ukryć pożądania, aby oswoić lautréamontyzm. Można to wykazać również na płaszczyźnie językowej. Czytelnik o wiele łatwiej zgodziłby się na przymiotniki niż na rzeczowniki, zgodziłby się na rozdzierające czy sępie wyrzuty sumienia, ale żeby sęp, i to bynajmniej nie mitologiczny, lecz prawdziwy, czerwony, zoologiczny, pił krew z serca i pożerał ciało — to za wiele. Czytelnik zrozumiałby fascynujące, jedwabiste spojrzenie, ramiona grzesznej pokusy, ale ośmiornica o ramionach pierścieniowatych i ustach wszechobecnych — to coś fałszywego, dlatego że obraz ten szokuje. Wszystkie te pazury tworzą styl nerwowy, denerwujący. Te kopalnie robactwa, te rowy pełne wszy, te ropiejące ropnie sprawiają nieznośne wrażenie aliteracji gwałtu, brutalności, którą uważamy za przesadną, gdyż musimy przyznać, że wypływa z najgłębszych źródeł.

Rozumiemy więc doskonale, że niektóre dusze odwracają się od Lautréamonta. Ale Lautréamont jest taki, a nie inny. Reprezentuje kompleks bardzo wyraźny na tle innych, kompleks niebezpieczny, straszny, bardzo sprzyjający neurozie. Dalej zobaczymy, że Lautréamont może służyć do

syntetycznego ujęcia pewnych obserwacji psychologicznych. Uosabia pewne maksimum energii animalizującej, która może pomóc przy określaniu energii na pewno bardziej cywilizowanych, ale które zawierają jeszcze, w postaci złagodzonej, odruchy drapieżności, potrzebę zemsty, czystą wolę atakowania.

Przełożył *Henryk Chudak*

GEORGES POULET

HUGO

1

Dans la plaine
Naît un bruit.
C'est l'haleine
De la nuit... [1]

Rzeczywiście, poezja ta, która będzie przede wszystkim zgiełkiem słów i obrazów, pojawia się gdzieś, w nieokreślonym miejscu, jakby wynurzając się z mroku. To „gdzieś" — to umysł poety. Poezja Hugo od początku występuje jako coś, co obleka się jakoś w ciało w zupełnej pustce myśli. Niewątpliwie w wierszach z młodości pustkę tę usiłuje zamaskować pewna — już kunsztowna — retoryka. Wypełnia ona komunały — *lieux communs*. Ale *lieu commun* to nie prawdziwe miejsce; to próżnia w myśli, gdzie przepływają czy przelatują słowa. Hugo wyzna to później: nigdy nie występuje u niego na początku poruszenie m y ś l i; jest tylko poruszenie w m y ś l i, czyli pojawienie się w wewnętrznej pustce, stanowiącej myśl, pewnego rodzaju jądra, utworzonego przez falujące w niej niejasne obrazy, które dążą do rozbudowania się i rozmnożenia:

> *On voit flotter d a n s l' e s p a c e o u d a n s s o n p r o p r e c e r v e a u, on ne sait quoi de vague et d'insaisissable comme les rêves des fleurs endormies...* [2]

[Georges P o u l e t (ur. 1902 w Chênée), profesor — kolejno — uniwersytetów w Edynburgu, Baltimore i Zurychu, francuski krytyk i badacz literatury. Główne prace: *Études sur le temps humain* (t. 1—4, 1949—1968), *Les Métamorphoses du cercle* (1961), *L'Espace proustien* (1963), *Trois essais de mythologie romantique* (1966), *Benjamin Constant par lui-même* (1968), *Qui était Baudelaire* (1969).

Przekład według wyd.: G. P o u l e t, *Études sur le temps humain*. T. 2: *La Distance intérieure*. Paris 1952, rozdz. 6: *Hugo*, s. 194—230.]

[1] [Na równinie / szmer się rodzi. / To oddech / nocy] *Orientales*, XXVIII, *les Djinns*.

[2] *Les Misérables*, II, 1. 3, 5. [„Coś nieuchwytnego, jak sen uśpionych kwiatów,

Puis comme une île d'ombre au sein des nuits flottants... [3]
Une idée apparaît à mon esprit, et passe.
Ou quelque vers profond serpente dans l'espace,
Espèce de poisson ondoyant du sommeil... [4]

I trzeba w miarę możności uchwycić tę „rybę falującą" w „akwarium nocy" [5]. A jeśli zdobycz umknie, będą inne — nieskończone mnóstwo innych. Bo to „strumienie kształtów w mroku" [6]. Dryfują one ławicami, płynąc w zmąconej gęstwie. U Hugo jest to esencja zarówno ekstazy wobec pełni natury, jak i nocnych marzeń:

> *Qu'ai-je fait là? Je ne le sais plus... J'ai erré, j'ai songé, j'ai adoré, j'ai prié. A quoi pensais-je? Ne me le demandez pas. Il y a des instants, vous le savez, où la pensée flotte comme noyée dans mille idées confuses* [7].

Zatem nie istnieje jeszcze w myśli nic prócz jakiejś nieokreślonej obfitości. Zanim dowie się duch, o co chodzi, już chodzi mu o coś ogromnego i mnogiego, o jakieś mnóstwo. Podobnie jest z Quasimodo, kiedy widzi on nadciągającą rzeszę włóczęgów:

> *Si épaisse que fût l'obscurité, il vit une tête de colonne déboucher par cette rue, et en un instant se répandre dans la place une foule dont on ne pouvait rien distinguer dans les ténèbres, sinon que c'était une foule... Il lui semblait voir s'avancer vers lui un brouillard plein d'hommes, voir remuer des ombres dans l'ombre...* [8]

C'était une nuée et c'était une foule.
Cela voguait, courait, roulait comme une houle [9].

---

snuje się — nie wiedzieć — w powietrzu czy w twoich myślach" (*Nędznicy.* Przełożyła K. Byczewska. Warszawa 1966, s. 457).]

[3] [Potem jak wyspa cienia wśród płynących nocy...] *Légende des siècles*, LIV, *Vision de Dante.*

[4] [Jakaś idea pojawia się w moim umyśle i mija. / Lub jakiś wiersz głęboki wije się w przestrzeni / jak gdyby falująca ryba snu...] *Carnets de V. Hugo*, 9 mars 1856.

[5] *Les Travailleurs de la mer*, I, 1. 1, 7. [*Pracownicy morza.* Przełożyła M. Korniłowicz, Warszawa 1955, s. 98.]

[6] *Ibidem.*

[7] [Co tam robiłem? — Już nie wiem... Błąkałem się, marzyłem, podziwiałem, modliłem się. O czym myślałem? — Nie pytajcie. Bywają, jak wiecie, chwile, kiedy myśl unosi się jakby zatopiona w tysiącu niejasnych idei.] *Le Rhin*, lettre XX.

[8] *Notre-Dame de Paris*, 1. 10, 4. [„Wreszcie, choć ciemności były gęste, zobaczył, jak się wyłania z tej ulicy czoło kolumny i jak w jednej chwili rozbiega się po placu tłum; bo w tej ciemności widać było tylko tyle, że jest to tłum... Zdawało mu się, że się zbliża ku niemu zaludniona mgła, że się cienie poruszają wśród cienia..." (*Katedra Marii Panny w Paryżu.* Przełożyła H. Szumańska-Grossowa. Warszawa 1955, s. 214).]

[9] [To było chmurą i było tłumem. / Płynęło to, biegło, toczyło się jak wzburzone morze.] *Légende des siècles*, LIV, *Vision de Dante.*

Mnoga obecność, poruszana przez „niewyrażalny ruch chimery", anonimowa na razie i bezkształtna, przetworzona zostaje jednak natychmiast — po prostu przez wizję wewnętrzną — w nieskończoną wielość niezwykle wyraźnych figur:

Il n'est pas de brouillards, comme il n'est point d'algèbres,
Qui résistent, au fond, des nombres ou des cieux,
A la fixité calme et profonde des yeux;
Je regardais ce mur d'abord confus et vague,
Où la forme semblait flotter comme une vague,
Où tout semblait vapeur, vertige, illusion;
Et, sous mon oeil pensif, l'étrange vision
Devenait moins brumeuse et plus claire... [10]

A więc poezja Hugo opanowuje swoją przestrzeń przez podwójny ruch potęgujący. Z jednej bowiem strony poszczególne figury cechuje, jak się zdaje, coś w rodzaju doraźnej płodności, dzięki której od razu rozsiewają się i mnożą; z drugiej zaś każda figura, stając się wyraźniejsza, rozdziela się niejako na wszystkie dostrzegalne elementy, z jakich się składa. „Ogromny cień z tysiącem liści smukłych i odciętych" [11]. Wskutek tego owa mnogość jest ponadto jakby wewnętrznie powiększona przez wyraźność szczegółów i rozmaitość aspektów.

Jest to przede wszystkim — czy też najczęściej — nieskończona mnogość twarzy:

Parfois l'éclair faisait sur la paroi livide
Luire des milliers de faces tout à coup [12].
De sorte que l'espace effrayant n'offrait plus
Que de visages, flux vivant, vivant reflux,
Un sourd fourmillement d'hydres, d'hommes, de bêtes,
Et que le fond du ciel me semblait plein de têtes [13].

Niekiedy, jak w *Orientales,* a po trochu wszędzie, są to budowle, wieże Babel, sylwetki całych miast, które wyłaniają się rysując swoje osobliwe kontury zawsze na tle pustki:

---

[10] [Nie ma takich mgieł, jak nie ma też algebr, / które oprą się, w głębi liczb i niebiosów, / spokojnie i głęboko utkwionym oczom; / przyglądałem się temu murowi, zrazu niejasnemu i mglistemu, / gdzie forma zdawała się unosić niczym fala, / gdzie wszystko się zdawało oparem, zawrotnością, złudą; / i pod moim myślącym okiem osobliwe widzenie / stawało się mniej zamglone i bardziej klarowne...] *Légende des siècles, Vision d'où est sorti ce livre.*

[11] Przedmowa do *Cromwella.*

[12] [Niekiedy błyskawica na sinawym murze / kazała błyszczeć tysiącom twarzy naraz.] *Légende des siècles, Vision d'où est sorti ce livre.*

[13] [I przerażająca przestrzeń ukazywała już tylko / twarze, żyjący przypływ i odpływ żyjący, / głuche rojowisko hydr, ludzi i zwierząt, / i głębina niebiosów zdawała mi się być głów pełna.] *Dieu,* I, 1.

Ce sont des Alhambras, des hautes cathédrales,
des Babels, dans la nue enfonçant leurs spirales...[14]
Quelque ville mauresque, éclatante, inouïe,
Qui, comme la fusée en gerbe épanouie,
Déchire ce brouillard avec ses flèches d'or! [15]

Albo też są to wizje rysów, gestów, członków czy ubiorów; wreszcie różnego rodzaju szmery, których dźwiękową masę potęguje i pomnaża widzialna masa zjawiska:

Un rayon sort de la plénitude,
Et la création, difforme multitude,
M'apparaît; et j'entends des bruits, des pas, des voix...[16]
Foule sans nom! Chaos! des voix, des yeux, des pas...[17]

W ten sposób mgliste jądro kondensuje się zarazem i rozwija w jakąś masę i jakąś mnogość. Staje się jakby morzem szczegółów. Wszystko stopiło się w ruchomą jedność, która nie ma i nigdy nie zdoła osiągnąć charakteru konstrukcji umysłowej. Wszystko to jest tłumne — wszystko jest zarazem odrębne i podobne, zupełnie wyraźne i całkowicie wchłonięte przez całość. Nie sposób zaklasyfikować czegokolwiek lub zaszeregować gdzie indziej niż w tym przypadkowym miejscu, gdzie jest liczbą w liczbie. Taką postać przybierają konkretne rzeczy, kiedy ogląda się je rzucone jedne na drugie w bezładny stos.

Galimatias obrazów:

Tout ce que l'infini peut jeter de lumière
Éclatait pêle-mêle à la fois dans les airs [18].

A także wypowiadających je słów, słowa bowiem są rzeczami i obrazami:

Oui, vous tous, comprenez que les mots sont des choses.
Ils roulent pêle-mêle au gouffre obscur des proses...[19]

---

[14] [Są to Alhambry, wyniosłe katedry, / wieże Babel, zagłębiające swoje spirale w obłokach ...] *Feuilles d'automne*, XXVII.

[15] [Jakieś mauretańskie miasto, świetne, niesłychane, / które jak raca w snop rozkwitła / rozdziera ową mgłę swoimi złotymi strzałami!] *Orientales*, XXXVI, *Rêverie*.

[16] [Promień wydobywa się z pełni / i stworzenie — mnogość niekształtna — / ukazuje mi się; i słyszę szmery, kroki głosy...] *Dieu*, II, 2.

[17] [Tłum bez imienia! Chaos! głosy, oczy, kroki...] *Feuilles d'automne*, XXIX, *la Pente de la rêverie*.

[18] [Całe światło, jakie zdolna rzucić nieskończoność, / pomieszane naraz wybuchało w przestworzach.] *Légende des siècles*, II, *Le Sacre de la femme*.

[19] [Tak, zrozumcie, wy wszyscy, że słowa to rzeczy. / Toczą się pomieszane w ciemną przepaść prozy...] *Contemplations*, l. 1, VIII.

Wreszcie galimatias całego stworzenia — widzianego od dołu, np. przez diabła:

D'en bas vous ne pouvez vous figurer l'effet
Que fait cette trainée énorme de désastres,
De chaos, de fléaux, planètes, globes, astres,
Pêle-mêle...[20]

Toteż rysujący się w oczach Hugo wszechświat wydaje się być najpierw zredukowany przez jakąś burzącą siłę do rozrzuconych elementów składowych. Jest to nie tyle świat, co kolosalne i dymiące jeszcze pozostałości jakiejś kosmicznej katastrofy:

On ne voit plus dans l'air que splendides ruines,
Entassement confus, amas étincelant
De cuivres et d'airains, l'un sur l'autre croulants...[21]
Au lieu d'un univers, c'était un cimetière;
Par place se dressait quelque lugubre pierre,
Quelque pilier debout, ne soutenant plus rien;
Tous les siècles tronqués gisaient; plus de lien...[22]

Nie ma już więzi między poszczególnymi stuleciami, miejscami, istotami, rzeczami. I niemożliwe stało się przeto zrekonstruowanie ich czy uporządkowanie. Świat z powrotem obrócony w chaos, w pierwotny bezład, w niezróżnicowaną jedność. A jednak to rumowisko jest — ze względu na bezkształtność właśnie — nadzwyczaj stabilne. Na przekór ciągle powtarzającym się zawaleniom i wstrząsom, na przekór wielkim zamieszaniom, nieustannie przemieszczającym rzeczy, trwają nadal właśnie rzeczy — dotykalne konkretne rzeczy, z właściwą rzeczom podstawową zdolnością zajmowania miejsca, tworzenia bryły, gromadzenia się w stos:

Ainsi qu'une Babel aux abords encombrés
De donjons, de beffrois, de flèches élancées,
D'édifices construits pour toutes les pensées;
De génie et de pierre énorme entassement;
Vaste amas...[23]

---

[20] [Nie potraficie wyobrazić sobie, jakie wrażenie z dołu / czyni ten potok nieszczęść, / chaosu, plag, planet, globów, gwiazd; / wielkie nagromadzenie...] *Carnet de Hugo*, 1856.

[21] [Nic nie widać w przestworzach prócz ruin przepysznych, / bezładny natłok, lśniące stosy / miedzi i spiżów, walących się jedne na drugie...] *Chants du crépuscule*, XXVIII, *Au bord de la mer.*

[22] [Miast świata był to cmentarz; / gdzieniegdzie jakiś kamień posępny się wznosił, / jakaś kolumna, nic już nie podpierająca. / Ścięte leżały wszystkie wieki; żadnej więzi...] *Légende des siècles, Vision d'où est sorti ce livre.*

[23] [Jak wieża Babel o brzegach zatłoczonych / basztami, wieżycami ze strzelistym szczytem, / budowlami wzniesionymi dla wszystkich myśli; / geniuszu i kamienia nagromadzenie ogromne; / wielkie zbiorowisko...] *Les Rayons et les ombres*, XXXV.

Świat Hugo to właśnie tyle tylko: ogromne nagromadzenie widzialnych kształtów, odbite przez drugie nagromadzenie — utworów i słów:

> *C'est tout un immense horizon d'idées entrevues, d'ouvrages commencés, d'ébauches, des plans, d'épures à peine éclairées, de linéaments vagues, drames, comédies, histoire, poésie, philosophie, socialisme, naturalisme, entassement d'oeuvres flottantes où ma pensée s'enfonce sans savoir si elle en reviendra* [24].

Notka ta mówi o brulionach z 1846 r., ale dotyczy ona także późniejszych utworów, uchodzących za skończone. Bo nawet całości, jak *Legenda wieków*, czy *Nędznicy*, to także szkice. Hugo zawsze umiał jedynie dodawać i powiększać — dodawać do mnóstwa szczegółów, powiększać ogólną masę. Cokolwiek jednak doda, całość ta pozostanie przecież nieskończonym szkicowaniem jakiejś całości. Niby niewyczerpana kaskada padających słów, nieprzeliczony zbiór spiętrzonych obrazów — jest twórczość Hugo jakąś nieciągłą wielością, nieporównywalną z niczym, w której nic z niczym się nie łączy, ale Nic staje się Wszystkim, zaś pustka — masą:

> *Qui donc mesurera l'ombre d'un bout à l'autre,*
> *Et la vie et la tombe, espaces inouïs*
> *Où le monceau des jours meurt sous l'amas des nuits?* [25]

2

> *C'est sous le firmament*
> *Une espèce d'étrange et morne entassement...* [26]
> *Amas sombre et mouvant de méditations!* [27]

Ów „*amas*" to zawsze jedynie nagromadzenie. Ale nagromadzenie ruchliwe, które porusza się, mrowi, pęcznieje. A ten potężny ruch, który je ożywia i nieustannie przebiega od końca do końca jego straszliwy szkielet, to nie tylko wewnętrzny ruch rozwijania i wzrastania części, lecz także ruch przemieszczający, dzięki któremu ogromna masa przesuwa

---

[24] [Cały bezmierny horyzont przeczuwanych idei, zaczętych utworów, brulionów, planów, ledwie wyłaniających się szkiców, niejasnych zarysów, dramatów, komedii, historii, poezji, filozofii, socjalizmu, naturalizmu, zbiorowisko ulotnych tworów, w które myśl moja się zanurza, nie wiedząc, czy powróci.] *Note du 19 novembre 1846.*

[25] [Któż mrok wymierzy od końca do końca / i życie, i grób, niesłychane przestrzenie, / gdzie zbiorowisko dni umiera pod masą nocy?] *Année terrible*, février, V.

[26] [To pod firmamentem / jakieś zbiorowisko dziwne i ponure...] *Dieu*, I, 2, *les Voix.*

[27] [Mroczne, ruchome zbiorowisko rozmyślań!] *Chants du crépuscule*, XIII.

się i staje się coraz ogromniejsza, jako że zbliżając się coraz bardziej, coraz bardziej wypełnia pole widzenia:

Et cet amas sinistre et lourd vers nous montant,
Triste, livide, énorme, ayant un air de rage,
Venait et grandissait, poussé d'un vent d'orage...[28]
Le monstre grandissait et grandissait sans cesse,
Et je ne savais plus ce que c'était. Était-ce
Une montagne, une hydre, un gouffre, une cité,
Un nuage, un amas d'ombre, l'immensité? [29]

Temu powiększaniu się w przestrzeni odpowiada analogiczne powiększanie w czasie:

Je vis soudain surgir, parfois du sein des ondes,
À côté des cités vivantes des deux mondes,
D'autres villes aux fronts étranges, inouïs,
Sépulcres ruinés des temps évanouis [30].
Tous les peuples ayant pour gradins tous les temps...
Toutes les villes, Thèbes, Athènes, des étages
de Rome sur des tas de Tyrs et de Carthages...[31]

Zatem czas to po prostu druga przestrzeń, tj. rozciągłość w głąb, gdzie układają się i gromadzą wszystkie obrazy przeszłości i skąd może je przywołać spojrzenie — podobnie jak obrazy z przestrzeni. W każdej chwili z głębin zapomnienia mogą „wynurzyć się niczym dym pomieszane dwa tysiące lat wspomnień” [32]. Pomieszane, czyli wyrwane z porządku chronologicznego, wyłączone z historycznej ciągłości, a przeto od razu podatne do wtopienia się, bez niedopasowania czy sprzeczności, w obecną masę. Świat Hugo to zawsze świat bez wieku, albowiem wszystkie wieki bez wyjątku są jego wiekiem. Podobnie jak „mur stuleci”, od którego zaczyna się *Vision d'où est sorti ce livre,* jest płaską powierzchnią, na której gmatwają się figury i style należące do wszystkich czasów jednocześnie i na której gra światłocienia pokazuje raz jedną epokę, raz inną:

---

[28] [To złowieszcze, ciężkie zbiorowisko, podchodzące ku nam / posępne, sine, ogromne, o wściekłym wyglądzie, / nadciągało i rosło, pchane przez wicher burzliwy...] *Légende des siècles,* LIV, *Vision de Dante.*

[29] [Potwór rósł i rósł nieustannie / i nie wiedziałem już, czym jest. Czy to / jakaś góra, hydra, przepaść, miasto jakieś, / chmura, kłąb mroku, niezmierność?] *Dieu,* I, 1, *l'Esprit humain.*

[30] [Nagle ujrzałem, jak z głębiny fal, / obok miast żywych obu światów, / wyłaniają się inne miasta o dziwnych, niesłychanych obliczach / — ruiny grobów z zamierzchłych czasów.] *Feuilles d'automne,* XXIX, *la Pente de la rêverie.*

[31] [Wszystkie ludy, na stopniach wszystkich czasów... / wszystkie miasta — Teby, Ateny, spiętrzone / Rzymy na stosach Tyrów i Kartagin...] *Légende des siècles, Vision d'où est sorti ce livre.*

[32] *Alpes et Pyrénées,* 10 septembre 1839.

C'étaient des croisements de flamme et de nuée,
Des jeux mystérieux de clartés, des renvois
D'ombre d'un siècle à l'autre...[33]

Toteż trwanie jest u Hugo czymś radykalnie nieciągłym, powstałym przez gromadzenie wciąż od nowa anachronicznych obrazów, między którymi brak zestrojenia. I od tej strony nieoczekiwanie przypomina ono — w powiększonej skali, na poziomie historii kosmicznej, a nie historii indywidualnej — trwanie u Prousta. Analogicznie powstaje ono z nagłych zetknięć między epokami, które nie następowały kolejno po sobie, a które jednak dotykają się, a nawet zderzają. W wielu fragmentach twórczości Hugo odkrywamy przecież typowe działanie „mimowolnej pamięci''. Przykładem może być epizod z *Alpes et Pyrénées,* kiedy to dzięki cudowi przypomnienia afektywnego Hugo spotyka nagle na drodze w Hiszpanii dziecko, którym był przed trzydziestu laty:

C'est le 27 juillet 1843, à dix heures et demi du matin, qu'au moment d'entrer en Espagne, entre Bidart et Saint-Jean-de-Luz, à la porte d'une pauvre auberge, j'ai revu une vieille charrette à boeufs espagnole. J'entends par là la petite charrette de Biscaye, à deux boeufs et à deux roues pleines qui tournent avec l'essieu et font un bruit effroyable qu'on entend d'une lieue dans la montagne.

Ne souriez pas, mon ami, du soin tendre avec lequel j'enregistre si minutieusement ce souvenir. Si vous saviez comme ce bruit horrible pour tout le monde, est charmant pour moi! Il me rappelle des années bénies.

J'étais tout petit quand j'ai traversé ces montagnes et quand je l'ai entendu pour la première fois. L'autre jour, dès qu'il a frappé mon oreille, rien qu'à l'entendre, je me suis senti subitement rajeuni, il m'a semblé que toute mon enfance revivait en moi.

Je ne saurais vous dire par quel étrange et surnaturel effet ma mémoire était fraîche comme une aube d'avril, tout me revenait à la fois; les moindres détails de cette époque heureuse m'apparaissaient nets, lumineux, éclairés comme par le soleil levant. A mesure que la charrette à boeufs s'approchait avec sa musique sauvage, je revoyais distinctement ce ravissant passé, et il me semblait qu'entre ce passé et aujourd'hui il n'y avait rien...

Qu'il soit béni, le pauvre bouvier inconnu qui a eu le pouvoir mystérieux de faire rayonner ma pensée et qui, sans le savoir, a fait cette magique évocation dans mon âme![34]

---

[33] [Były to skrzyżowania płomienia i chmury, / tajemnicze gry jasności, przekazywanie / mroku z wieku do wieku...] *Légende des siècles, Vision d'où est sorti ce livre.*

[34] [Było to 27 lipca 1846 r. o wpół do jedenastej rano, kiedy wjeżdżając do Hiszpanii między Bidart i Saint-Jean-de-Luz, pod drzwiami ubogiego zajazdu, ujrzałem znowu hiszpański wózek, zaprzęgany w woły. Mam na myśli mały wózek biskajski na dwa woły, o dwóch kołach pełnych, obracających się razem z osią z okropnym hałasem, który słychać w górach na milę. — Nie śmiej się, przyjacielu mój, z pieczołowitości, z jaką drobiazgowo opisuję to wspomnienie. Gdybyś wiedział, jaki urok ma dla mnie ten zgrzyt, dla wszystkich tak okropny! Przypomina mi on moje błogie lata. — Byłem zupełnie mały, kiedy przejeżdżałem przez te góry

Czyż to nagłe rozświetlenie przeszłości, zanurzonej dotychczas w mroku „wewnętrznej otchłani", nie jest tym właśnie zjawiskiem, które opisuje znany fragment Prousta? Czy hałaśliwe zgrzytanie osi nie pełni tej samej roli ewokacyjnej, co magdalenka w filiżance herbaty? I w jednym, i w drugim wypadku retrospektywny wybuch jest tak samo nagły i pełny, spowity w to samo uczucie świeżości i radości. I tak jak u Prousta są inne miejsca, gdzie afektywne wskrzeszenie pozostaje w stadium zalążkowym, na pół zanurzone w zapomnieniu, podobnie można u Hugo znaleźć przypomnienia niedokończone albo wyczuwane tylko w głębi czasu. Zapewne taki właśnie jest naprawdę sens *Tristesse d'Olympio*, tej niedoskonałej wizji — „w jakimś mrocznym zakamarku, gdzie wszystko zdaje się kończyć" — wspomnienia, które nie przestaje być przysłonięte, i choć czuje się, jak drga, nie można go jednak ze snu obudzić.

Podobnie jak wiele razy u Prousta, całkowite rozświetlenie myśli dopełniło się tu prawie, lecz „tajemnicza gra jasności", przy pomocy której pamięć Hugo działa, nie zdołała jej tym razem wywołać, nie zdołała jej rozświetlić.

Bo, jak mówi Hugo, „pamięć jest promieniowaniem" [35]:

O souvenirs! trésor dans l' ombre accru!
Sombre horizon des anciennes pensées!
Chère lueur des choses éclipsées!
Rayonnement du passé disparu...[36]

Podobnie jak u Gautiera, u Nervala, a później u Flammariona i Renana, występuje u Hugo wiara w bezmiernie promieniujące życie obrazów. Rozproszone w świecie mroku, po którym przesuwają swoje ogniska światła, rzucają one w przestrzeń czasu mniej lub bardziej silne promienie, które dają się pochwycić. Podobnie jak rozprzestrzeniają się obrazy teraźniejszości, jak rozlega się gwar, jak wszystko, co w świecie prze-

i usłyszałem go po raz pierwszy. I teraz, gdy tylko wpadł mi w ucho, poczułem się — na sam jego dźwięk — nagle odmłodzony, wydawało mi się, że odżywa we mnie całe moje dzieciństwo. — Nie potrafiłbym ci powiedzieć, jaka to dziwna, nadnaturalna moc sprawiła, że moja pamięć była świeża jak kwietniowy poranek, i wszystko naraz mi się przypomniało; najdrobniejsze szczegóły tego szczęsnego okresu pojawiały się wyraźnie, pełne blasku, jakby oświetlone przez wschodzące słońce. W miarę jak wózek z wołami zbliżał się wraz ze swoją barbarzyńską muzyką, widziałem coraz wyraźniej tę pełną mroku przeszłość i wydawało mi się, że nie było nic między ową przeszłością a dniem dzisiejszym... Błogosławiony niech będzie ubogi poganiacz wołów, którego tajemnicza moc kazała promieniować mojej myśli i który bezwiednie wywołał w mojej duszy taką magiczną ewokację!...]

[35] *Obsèques de Mme Paul Meurice.*

[36] [Wspomnienia! Skarbie wzrosły w mroku! / Ciemny widnokręgu dawnych myśli! / Drogocenny blasku tego, co uleciało! / Promieniowanie przeszłości, co znikła...] *Contemplations*, 1. 2, XXVIII, *Un soir que je regardais le ciel.*

strzennym zajmuje miejsce, dąży do poszerzenia go lub wysunięcia się na pierwszy plan, w wymiarze trwania wszystko promieniuje nieustannie, czyli pulsuje, rzuca światło, reprodukuje się, próbuje się przybliżyć do teraźniejszości. A swoistość poety zasadza się w tym, iż przez akt widzenia retrospektywnego wspomaga on ten niewyraźny ruch, przez który przeszłość usiłuje stać się znów teraźniejszością. Poemat Hugo zawsze wywołuje wrażenie zbliżania się szerokiego frontu obrazów, przypominającego front armii maszerującej ku teraźniejszości. Podobnie jak w myśli Bergsona wydaje się, iż cała przeszłość zajmuje linię horyzontu całkowicie. Tu jednak posuwanie się ku teraźniejszości nie ma, jak u Bergsona, charakteru ruchu ciągłego; przypomina raczej bezładny zalew wiązki niezbyt powiązanych nie dopasowanych świateł, gdzie wszystko jest pomieszane i poplątane — „Nasze wspomnienia to niby las" [37]. A w *Préface aux Contemplations:*

> *Ce sont toutes les impressions, tous les souvenirs, toutes les réalités, tous les fantômes vagues, riants ou funèbres que peut contenir une conscience, revenus et rappelés, rayon à rayon, soupir à soupir et mêlés dans la même nuée sombre* [38].

Jeszcze raz zauważamy tu u Hugo to zadziwiające powiązanie między wyraźnością szczegółu a gęstwiną całości. Co sprawia, iż mimo niezgodności poszczególnych wspomnień, mimo gwałtowności, z jaką ich rzeczywistość zderza się z rzeczywistością chwili obecnej, nie ma w świecie Hugo jakiejś zasadniczej różnicy między tym, co się wspomina, a tym, co się wyobraża; ani też między tym, co się wspomina, a tym, co się widzi. Wszystko jest formą jedynie i formą w formie. I wszystko jednocześnie, przez tę samą aktywność, służy zbudowaniu jednej wieży Babel — ogromnego naczynia, które rozrasta się i wzwyż, i wszerz, i w stuleciach, i w przestrzeniach, ale w którym każdy blok, tj. każde słowo i każdy obraz ma przydzielone odpowiednio — niezależnie od tego, skąd się wziął — obecne zadanie: podtrzymywać ogromną całość w jej aktualności:

> *C'était comme un grand édifice*
> *Formé d'entassements de siècles et de lieux;*
> *On n'en pouvait trouver les bords ni les milieux;*
> *À toutes les hauteurs, nations, peuples, races,*
> *Mille ouvriers humains, laissant partout leurs traces,*
> *Travaillaient nuit et jour...* [39]

---

[37] *Dernière gerbe, Dialogue avec l'esprit.*

[38] [Są to wszystkie wrażenia, wszystkie wspomnienia, wszystkie rzeczywistości, wszelkie zjawy mgliste — uśmiechnięte lub ponure — jakie może zawierać czyjaś świadomość, powrócone i przywołane, promień po promieniu, westchnienie po westchnieniu, pomieszane w jednej mrocznej chmurze.]

[39] [Był to jak gdyby wielki gmach / wzniesiony z nagromadzenia wieków i miejsc, / gdzie niepodobna znaleźć ni brzegu, ni środka; / na wszystkich wy-

Jest to praca równoczesna: wszystkie wyobraźnie — postrzegawcza, odtwórcza i wytwórcza — współdziałają w tym samym celu: nieskończonego powiększenia i zbliżenia mglistego jądra, zajmującego obecnie całą przestrzeń i cały czas — całą czasoprzestrzeń; „przypływ idei, który ogarnia cię powoli i niemal zatapia inteligencję” [40].

3

Et vous voulez que, sous la p r e s s i o n *de tous ces gouffres concentriques au fond desquels je suis, bah! je me recroqueville et me pelotonne dans mon moi!... Vous voulez que je dise à tout cela qui est: Je n'en suis pas! Vous voulez que je refuse mon adhésion à l'indivisible!* [41]

A zatem u Hugo Ja pojawia się wewnątrz jakiejś rzeczywistości-otchłani. Istota Hugo dochodzi nagle do świadomości, kiedy zostaje zalana przez straszliwą masę rzeczy i wszędzie czuje jej ruchliwe, mnogie dotknięcia. „Ciśnienie mroku istnieje” [42]; a więc istnieję!

Jest to fundamentalne dla myśli Hugo odkrycie. Wręcz rzec by można, że jedynie dzięki temu odkryciu istnieje myśl Hugo. Przed nim była tylko wizją i widokiem, anonimowym punktem widzenia, z którego oko obejmuje to, co jest do zobaczenia. Nie istniało dla niej nic prócz spojrzenia, w którego bezmiernym polu roztaczała się zasadnicza przedmiotowość rzeczy.

I nagle przedmiot przestaje być przedmiotem, a widok nie jest już widokiem. Jak opisać ów moment, kiedy to czyjś byt jawi się sobie znienacka — nie w azylu swojej świadomości, nie w samotnej myśli, która samym swoim istnieniem go potwierdza, lecz tak kompletnie omotany i przeniknięty przez rzeczy, iż nie może oderwać się od nich, odróżnić, ani z nich wydobyć. J e s t, ale jest w r z e c z a c h. Jest p o p r z e z rzeczy, a rzeczy są poprzez niego. Jest, ale jak zapaśnik tak spleciony z przeciwnikiem, że jeden żar i jeden uścisk ożywiają ich niejako obu. Trudno o coś bardziej odmiennego od sytuacji widza, jakim się było przed chwilą. Nie ma już na horyzoncie rosnącego mnóstwa

---

sokościach narody, ludy, rasy, / tysiące pracujących ludzi, wszędzie zostawiając swoje ślady, / dzień i noc pracowało...] *Feuilles d'automne*, XXIX, *la Pente de la rêverie.*

[40] *Le Rhin*, lettre XXVIII.

[41] [I chcecie, żebym pod c i ś n i e n i e m wszystkich tych koncentrycznych otchłani, w głębi których jestem, ba — kurczę się i zwijam w moim Ja!... Chcecie, żebym powiedział temu wszystkiemu, co jest: Nie jestem tym! — Chcecie, żebym wyparł się zespolenia z niepodzielnym!] *Post-scriptum de ma vie, Choses de l'infini.*

[42] *Les Travailleurs de la mer*, II, 1. 2, 5. [*Pracownicy morza*, s. 367.]

obrazów zewnętrznych, na których zbliżanie patrzy się z podobną obojętnością, jak na płynące po niebie chmury poprzedzające burzę. Teraz burza jest tu, wszędzie na progu Ja i w samym Ja. Jest „burzą pod czaszką” [43]. Odkrywa się siebie w środku skłębionego świata, będącego olbrzymią presją i olbrzymią obecnością. Bez ustanku czuje się „mroczne parcie niewyrażalnego zetknięcia” albo „potworny ciężar całości” [44]. „Niewymierna synteza kosmiczna przygniata nas i przytłacza” [45]; niczym „uwięzienie naszej duszy” [46]. Jesteśmy, ale nie mamy poczucia istnienia poza poczuciem całkowitego i wymuszonego uczestniczenia naszego bytu w jakiejś rzeczywistości, która wdziera się w nas, jako że jest wszystkim, a przeto także nami:

On se sent pris. On est à la discrétion de cette ombre. Pas d'évasion possible. On se voit dans l'engrenage, on est partie intégrante d'un Tout ignoré, on sent l'inconnu qu'on a en soi fraterniser mystérieusement avec un inconnu qu'on a hors de soi [47].

Nie ma więc, ściśle rzecz biorąc, myśli, ani nawet istnienia indywidualnego:

Le monde est un ensemble où personne n'est seul [48].
Tout se confond dans tout, et rien à part n'existe [49].

Nikt chyba nie przeżył bardziej intensywnie niż Hugo tego podstawowego doświadczenia, które odsłania współzależność Ja i świata: jedno istnieje wyłącznie wraz z drugim, zmieszane z drugim. Nie istnieje inność, jako że nie ma naprawdę egzystencji izolowanej:

Est-ce donc la vie d'un homme? Oui et la vie des autres hommes aussi. Nul de nous n'a l'honneur d'avoir une vie qui soit à lui. Ma vie est la vôtre, votre vie est la mienne, vous vivez ce que je vis... Ah! insensé, qui crois que je ne suis pas toi! [50]

---

[43] *Les Misérables*, I, 1. 7, 3. [*Nędznicy*, s. 261.]

[44] *Les Travailleurs de la mer*, II, 1. 2, 5.

[45] *Post-scriptum de ma vie, Contemplation suprême.*

[46] *L'Homme qui rit*, I, 1. 2, 6.

[47] *Les Travailleurs de la mer*, II, 1. 2, 6. [„Człowiek dostrzega, że jest schwytany. Pozostaje na łasce ciemności. Ucieczka niemożliwa. Spostrzega, że tkwi w zębatych trybach, jest integralną częścią niepoznawalnej całości, czuje, jak nieznane, które nosi w sobie, brata się tajemniczo z nieznanym, które go otacza” (*Pracownicy morza*, s. 373).]

[48] [Świat jest całością, w której nikt nie jest sam.] *Dieu*, II, VII.

[49] [Wszystko się miesza we wszystkim i nic nie istnieje osobno.] *Dieu*, I, II.

[50] [Czy to jest życie człowieka? — Tak. A również życie innych ludzi. Nikt z nas nie może pochwalić się, że ma życie, które należy do niego. Moje życie jest waszym życiem, wasze życie — moim; wy przeżywacie to, co ja przeżywam... O nierozumny, który mniemasz, że nie jestem tobą!] *Préface aux Contemplations.*

Toteż dla Hugo, jak później dla Bradleya, nie ma więzi zewnętrznych. Istnieje jedynie wewnętrzna więź wszystkiego ze mną i mnie ze wszystkim, wzajemne bezpośrednie przenikanie umysłu i świata, równoczesna obecność czegokolwiek wobec kogokolwiek, stanowiąca podstawę substancjalnej jedności tego, co rzeczywiste, i tego, co się daje pomyśleć. W pewnym sensie wszystko, co ujmuję, jest mną samym; w pewnym innym wszystko, co sobie wyobrażam, znajduję na zewnątrz, w rzeczach, albowiem tak samo ja wywieram nacisk na rzeczy, jak rzeczy na mnie:

Le rêve qu'on a en soi, on le retrouve hors de soi[51].

Świat składa się więc nie tylko z tego, co w nim widzę, ale i z tego, co wyobrażam sobie w nim, a zatem z tego, co wyobraźnia mi w nim rzeczywiście pokazuje. Nieustannie składam rzeczywisty i widzialny kształt moich myśli w otaczającej przestrzeni — tak jak kładę rzecz jakąś pośród rzeczy. Stąd widzę siebie zarazem przedmiotowo i podmiotowo, w sobie i na zewnątrz siebie:

Et sur la vision lugubre et sur moi-même
Que j'y voyais ainsi qu'au fond d'un miroir blême,
La vie immense ouvrait ses difformes rameaux[52].

Przyglądając się światu, Hugo przygląda się sobie:

Il sonde les destins et contemple les ombres
Que nos rêves jetés parmi les choses font[53].

Wskutek tego Hugo nie może ująć siebie jako świadomości, która siebie myśli, przedstawić siebie — nawet sobie — jako czystą podmiotowość. Nie analizował się nigdy ani nie spowiadał, trudno dostrzec u niego — w odróżnieniu od innych romantyków — poczucie wewnętrznego osamotnienia i upodobanie do introspekcji. Dla Hugo bowiem świadomość nie jest nigdy myślą, która wycofuje się, izoluje i ujmuje w sobie, a poza przedmiotem. Ujmuje on siebie zawsze wewnątrz przedmiotu, a przynajmniej wraz z przedmiotem. Świadomość bytu to dla niego zawsze świadomość bycia razem z czymś, a nawet wręcz ze wszy-

---

51 [Marzenie, które ma się w sobie, odnajdujemy na zewnątrz siebie.] *William Shakespeare*, I, 1. 5, 1.

52 [I nad ponurym widzeniem, i nade mną samym, / którego tam widziałem, jak w głębi bladego zwierciadła, / bezmierne życie otwierało swoje niekształtne konary.] *Légende des siècles, Vision d'où est sorti ce livre.*

53 [On zgłębia przeznaczenia i ogląda cienie, / które rzucają nasze sny rzucone między rzeczy.] *Contemplations*, 1. 3, III, *Saturne*.

stkim. Hugo nie stawia się z boku. Nie do siebie należy — należy do istnienia, które jest istnieniem kosmicznym.

I oto w tym wielkim istnieniu odnajduje elementy własnego istnienia. Nie tylko obecnego, lecz i minionego, a także przyszłego. Przez pamięć i wyobraźnię ciągle spotyka się — na zewnątrz siebie — z kimś, kto jest tym, czym on był lub będzie. Jakkolwiek afektywne wskrzeszanie jest u Hugo równie głębokie jak u Prousta, nie przywodzi go nigdy do samotnego, wewnętrznego poszukiwania utraconego czasu. Czas nigdy nie jest utracony — jest tam, na zewnątrz, pośród rzeczy. Przypominać sobie nie znaczy: znajdować w sobie — w obliczu pewnego przedmiotu, grającego rolę „znaku memoratywnego" — jakiś świat wewnętrzny; świat naszych wspomnień. Znaczy to ujrzeć w przedmiocie coś z siebie — coś, co się weń włożyło i co się w nim odnajduje. Dla Hugo my rozpoznajemy przedmioty, ale i one nas rozpoznają. Biorąc w depozyt nasze stany duszy wiedzą, że kiedyś muszą zwrócić powierzony im depozyt:

Dieu nous prête un moment les prés et les fontaines,
Les grands bois frissonnants, les rocs profonds et sourds,
Et les cieux azurés et les lacs et les plaines,
Pour y m e t t r e nos coeurs, nos rêves, nos amours...[54]

Dlatego też dramat w *Tristesse d'Olympio* polega na tym, że oto któregoś dnia natura nie zwraca tej cząsteczki was, której strzegła, albowiem sama się zmieniła i nie poznaje już w nas swojego depozytariusza. Można natomiast znaleźć w twórczości Hugo liczne przypadki, kiedy to rozpoznanie następuje, a zwrot jest całkowity. Przykład opisany najobszerniej znajdziemy w opisie podróży do Hiszpanii w roku 1843. Wypadnie przytoczyć go w całości:

Je suis à Pampelune, et je ne saurais dire ce que j'y éprouve. Je n'avais jamais vu cette ville, et il me semble que j'en reconnais chaque rue, chaque maison, chaque porte. Toute l'Espagne que j'ai vue dans mon enfance m'apparaît ici comme le jour où j'ai entendu passer la première charrette à boeufs. Trente ans s'effacent de ma vie; je redeviens l'enfant, le petit Français, e l n i ñ o, e l c h i q u i t o f r a n c e s, comme on m'appelait. Tout un monde qui sommeillait en moi s'éveille, revit et fourmille dans ma mémoire. Je le croyais presque effacé; le voilà plus resplendissant que jamais...

J'ai passé deux heures délicieuses tête à tête avec un vieux volet vert

---

[54] *Les Rayons et les ombres*, XXXIV, *Tristesse d'Olympio*.
[Bóg na chwilę nam daje łąki i doliny,
Wstrząsane deszczem drzewa i głuche kamienie,
Lazur nieba i jezior, wzgórza i równiny,
Byśmy j e w y p e ł n i l i sercem i marzeniem...
(*Smutek Olimpia.* W: *Liryki i poematy.* Przełożył Z. B i e ń k o w s k i. Warszawa 1962, s. 19).]

à petits panneaux qui s'ouvre en deux morceaux de façon à faire une fenêtre si on l'ouvre à moitié et un balcon si on l'ouvre tout à fait. Ce volet était depuis trente ans, sans que je m'en doutasse, dans un coin de ma pensée. J'ai dit: Tiens! voilà mon vieux volet!

Quel mystère que le passé! Et comme il est vrai que nous nous déposons nous-mêmes dans les objets qui nous entourent! Nous les croyons inanimés, ils vivent cependant; ils vivent de la vie mystérieuse que nous leur avons donnée. A chaque phase de notre vie nous dépouillons notre être tout entier, et nous l'oublions dans un coin du monde. Tout cet ensemble de choses indicibles qui a été nous-mêmes reste là dans l'ombre, ne faisant qu'un avec les objets sur lesquels nous nous sommes empreints à notre insu. Un jour enfin, par aventure, nous revoyons ces objets; ils surgissent devant nous brusquement, et les voilà qui sur-le--champ, avec la toute-puissance de la réalité, nous restituent notre passé. C'est comme une lumière subite; ils nous reconnaissent, ils se font reconnaître de nous, ils nous rapportent, entier et éblouissant, le dépôt de nos souvenirs, et nous rendent un charmant fantôme de nous-même, l'enfant qui jouait, le jeune homme qui aimait... [55]

Trudno o równie uderzający passus. Po pierwsze dlatego, że Hugo przechodzi tu, na pozór nic nie podejrzewając, od klasycznej koncepcji pamięci wewnętrznej („w jakimś zakamarku mojej myśli istniała ⟨...⟩ ta okiennica") do prelogicznej, prymitywnej koncepcji pa-

[55] [Jestem w Pampelunie. Nie potrafię opisać tego, czego tu doznaję. Nigdy tego miasta nie widziałem, a wydaje mi się, że poznaję tu każdą ulicę, każdy dom, każde drzwi. Cała widziana w dzieciństwie Hiszpania ukazała mi się tak, jak w dniu, kiedy pierwszy raz słyszałem przejeżdżający wózek zaprzęgany w woły. Zaciera mi się trzydzieści lat życia — staję się z powrotem dzieckiem, małym Francuzem, *el niño, el chiquito frances,* jak mnie nazywano. Jak gdyby jakiś drzemiący dotąd we mnie świat odżył i zaroił się w mojej pamięci. Przypuszczałem, że się już prawie zatarł, a tymczasem lśni, jak nigdy... Spędziłem dwie rozkoszne godziny sam na sam ze starą, zieloną okiennicą w małe prostokąty, otwierającą się w dwóch częściach, tak że kiedy otwiera się do połowy, powstaje okno, natomiast jeśli otworzyć je całkowicie — powstaje balkon. Od trzydziestu lat w jakimś zakamarku mojej myśli istniała — choć nie podejrzewałem tego zgoła — ta okiennica. Powiedziałem sobie: Patrzcie! moja stara okiennica! — Ta przeszłość — ileż tajemnic! I prawdą jest, że składamy siebie na przechowanie w otaczających nas przedmiotach. Sądzimy, że są nieożywione, one żyją jednak — żyją tajemniczym życiem, które im daliśmy. W każdej fazie życia ogałacamy się doszczętnie ze swojego bytu i zapominamy o nim w jakimś zakątku świata. I cały ten zbiór nie dających się wysłowić rzeczy, który był nami, zostaje tam, w cieniu, zlewając się z przedmiotami, na których odcisnęliśmy bezwiednie swój ślad. Pewnego dnia przypadkiem widzimy ponownie owe przedmioty; wyłaniają się znienacka przed nami i natychmiast, z całą mocą rzeczywistości zwracają nam naszą przeszłość. Jest to jakby nagłe olśnienie: poznają nas, dają nam się poznać, przynoszą nam zupełny i pełen blasku depozyt naszych wspomnień, oddając nam wzruszającą zjawę nas samych kiedyś: dziecko, które igrało, młodzieńca, który kochał...] *Alpes et Pyrénées,* 11 août 1843.

mięci czysto zewnętrznej. Po wtóre zaś dlatego, że owa szczególna teoria pamięci występuje tu wyraźnie jako to, czym w gruncie rzeczy jest, tzn. jako zastosowanie ogólniejszej teorii Hugo — teorii jego powiązań ze światem. Wspomnienie rzutowane na zewnątrz, pomiędzy przedmioty, i tam żyje jakąś na pół przedmiotową egzystencją. Odnajduje się je *w* tym świecie przedmiotów, nierozerwalnie z nimi stopione, uczestniczące w ich życiu. Moje to wspomnienie, ale podobnie jak ja sam, wtopione w pewną całość. Jest wspomnieniem wszystkich i należy do wszystkich.

Skłonność Hugo do umiejscawiania wspomnienia raczej w przedmiocie niż w podmiocie prowadzi ponadto do innej interesującej konsekwencji. Mianowicie przedmiot ma tendencję do stawania się podmiotem, tj. ośrodkiem życia duchowego, zdolnym nie tylko do zachowywania i odbijania, lecz z kolei także do wytwarzania myśli i uczuć. Rzeczy są ożywione; żyją one zarówno życiem danym im przez nas, jak i życiem własnym. Myślą, cierpią i może same wspominają coś mgliście. Ich pamięć zmieszana jest niewątpliwie z naszą pamięcią, w związku z czym, nawiązując z nimi kontakt, uświadamiamy sobie jakoś tę podwójną głębię. A więc za pamięcią osobistą zarysowuje się pamięć historyczna — pamięć kosmiczna. Istnieje zawsze jakaś rozproszona po wszechświecie „legenda wieków", która zrasta się z przedmiotami i ludźmi, i która — jeśli dobrze się przyjrzeć — odsłania sprzężony z obecnym obrazem drugi obraz „zawrotnej przeszłości": [56]

Je regardais les cailloux du chemin creux. Je regardais cette nature, sereine comme une bonne conscience. Peu à peu le spectre des choses passées se superposait dans mon esprit aux réalités présentes et les effaçait comme une vieille écriture qui reparaît sur une page mal blanchie au milieu d'un texte nouveau; je croyais voir le bailli Gessler couché sanglant dans le chemin creux, sur les cailloux diluviens tombés du mont Rigi, et j'entendais son chien aboyer à travers les arbres après l'ombre gigantesque de Guillaume Tell debout dans le taillis [57].

Od postrzegania umysł przechodzi bezpośrednio do pamiętania, a następnie do odtwórczego przypominania. Nie sposób więc odróżnić u Hugo przypominanie od wyobrażania. Z pewnego punktu widzenia wszystko

---

[56] *Contemplations*, l. 3, XXX, *Magnitudo parvi.*

[57] [Patrzyłem na kamienie wyboistej drogi. Oglądałem naturę, pogodną niczym czyste sumienie. Powoli widmo rzeczy minionych zaczęło nakładać się w moim umyśle na realia obecne i zacierać je, jak stare pismo, które z powrotem pokazuje się na źle wybielonej karcie papieru spod nowego pisma. Zdawało mi się, że widzę zakrwawionego starostę Gesslera, leżącego na wyboistej drodze, pośród dyluwialnych kamieni, które spadły z góry Rigi, i słyszałem, jak jego pies ujada zza drzew za gigantycznym cieniem stojącego w zagajniku Wilhelma Tella.] *Alpes et Pyrénées*, 10 septembre 1839.

jest pamięcią, jako że wszystko jest umysłowi sugerowane wprost przez przedmiot. Razem z wyglądem ujawnia mu przedmiot swoją głębię historyczną. Ale z innego punktu widzenia wszystko jest wyobraźnią, jako że dowolne wspomnienie jest natychmiast spowite przez rozbudowujące się obrazy. Hugo nigdy nie ma wspomnienia czystego ani też wspomnienia wyodrębnionego. W świecie Hugo nic nie może pozostać odrębne. Wspomnienie — jak wszystko inne — pojawia się pośród burzliwej mnogości, która zmienia jego wygląd i jego tonację uczuciową, a na koniec nadaje mu rozmiary epickie. Perspektywiczny dystans powiększa obraz, zamiast go zmniejszać:

> *Les objets grandissent dans les imaginations des hommes comme les rochers dans les brouillards, à mesure qu'ils s'éloignent*[58].

Ściśle rzecz biorąc, Hugo nie może wspominać. Może jedynie wyobrażać sobie i wyobrażać siebie.

4

Wirujący wszechświat, pośrodku którego wiruje myśl poety, ukazuje się więc teraz jako wszechświat powiększany ciągle i rozszerzany przez istotnie twórcze działanie. Nie jest już, jak dotychczas, jakimś nagromadzeniem mnożących się rzeczy jedynie; jest światem, do którego stale dodaje coś wyobraźnia, nieustannie wytwarzająca własne formy; jest tworzeniem, do którego dodawane jest jeszcze inne tworzenie: tworzenie form mentalnych przez umysł. Hugo jasno uświadamia sobie fakt, iż rzeczywistość jest bez ustanku i realnie powiększana nie tylko przez jego płodność, lecz również przez coś w rodzaju kondensowania snów w żywą materię. Świat to nie tylko to, co rzeczywiste — to także urzeczywistniające się możliwe:

> *Le Possible est une matrice formidable. Le mystère se concrète en monstres. Des morceaux d'ombre sortent de ce bloc, se déchirent, se détachent, roulent, flottent, se condensent, font des emprunts à la noirceur ambiante, subissent des polarisations inconnues, prennent vie, se composent on ne sait quelle forme avec l'obscurité et on ne sait quelle âme avec le miasme, et s'en vont, larves, à travers la vitalité. C'est quelque chose comme les ténèbres faites bêtes*[59].

---

[58] [Przedmioty w miarę oddalania się rosną w wyobraźni ludzi, jak skały pośród mgły.] *Littérature et philosophie mêlées, Journal d'un jeune Jacobite de 1819.*

[59] *Les Travailleurs de la mer*, II, 1. 4, 2. [„To, co nazywamy Możliwym, jest olbrzymią macicą. Tajemnica przybiera kształty potworów. Strzępy cienia wyłaniają się z całości, jaką jest wieczność, rozdzierając się i odgrywając; toczą się i unoszą, gęstnieją, przyoblekają w czerni otoczenia, a podlegając nieznanym polaryzacjom nabierają życia, z mroku stwarzają sobie jakiś kształt, z wyziewów jakąś duszę, wchodzą jako larwy w świat żywych istot. Rzekłbyś, sama ciemność przemieniona w zwierzę" (*Pracownicy morza*, s. 441).]

Une réalité chimérique apparaît dans la profondeur indistincte. L'inconcevable s'ébauche à quelques pas de vous avec une netteté spectrale... Les cavités de la nuit, les choses devenues hagardes, des profils taciturnes qui se dissipent quand on avance, des échevellements obscurs, des touffes irritées, des flaques livides, le lugubre reflété dans le funèbre, l'immensité sépulcrale du silence, les êtres inconnus possibles, des penchements de branches mystérieux, d'effrayants torses d'arbres, de longues poignées d'herbes frémissantes, on est sans défense contre tout cela. Pas de hardiesse qui ne tressaille et qui ne sente le voisinage de l'angoisse. On éprouve quelque chose de hideux comme si l'âme s'amalgamait à l'ombre [60].

Jest więc nie tylko to, co się widzi, jest także to, co się wyczuwa, a za tym, co się wyczuwa — to, co się sobie roi. Wszystko to, co możliwe, m o ż e istnieć; wszystko, co wyobrażalne, już istnieje, skoro jest wyobrażone. Otaczającą masę tworzą nie tylko rzeczy realne, ale również możliwości, które samemu się wywołało, wyłącznie aktem wyobraźni, w materii:

La contemplation devient vision. On ne sait quel tourbillon d'hypothétique et de réel, ce qui peut être compliquant ce qui est, notre invention du possible nous faisant à nous-mêmes illusion, nos propres conceptions mêlées à l'obscurité, nos conjectures, nos rêves et nos aspirations prenant forme, tout cela chimérique sans doute, tout cela vrai peut-être...[61]

Odtąd, podobnie jak w umysłowości pierwotnej, do której porównaliśmy właśnie umysłowość Hugo, tworzy się osobliwy amalgamat tego, co rzeczywiste, i tego, co możliwe. Znika jakakolwiek granica między tym, co się śni, a tym, co się postrzega:

On médite, effaré par les choses possibles;
Toute rive s'efface; on voit les invisibles...[62]

---

[60] *Les Misérables*, II, 1. 3, 5. [„Z niewyraźnych głębin wyłania się złudna rzeczywistość. Niepojęte zarysowuje się obok ciebie ze zjawiskową wyrazistością... Jesteś bezbronny wobec czelności nocy, wobec płochliwości zjawisk, wobec niemych konturów, które rozpraszają się, gdy się do nich zbliżasz, wobec ciemnych rozkołysań, gniewnych zarośli, grzęzawisk lśniących bladawym światłem, wobec niesamowitości odbitej w uśpionym zwierciadle, wobec grobowego ogromu ciszy, wobec możliwej obecności istot nieznanych, tajemniczo pochylających się drzew, poskręcanych pni, długich pędów drżących traw. Najodważniejszy nawet zadrży tu i poczuje bliskość przerażenia. Ogarnia ohydne uczucie, jakby dusza zrastała się z mrokiem" (*Nędznicy*, s. 457).]

[61] [Kontemplacja staje się wizją. Jakieś skłębienie rzeczywistego i hipotetycznego, gdzie to, co może być komplikuje to, co jest, gdzie zwodzą nas możliwości przez nas samych wymyślone, gdzie nasze własne koncepcje zmieszane są z ciemnością, a nasze przypuszczenia, sny i marzenia przyoblekają się w kształt — a wszystko to chimeryczne zapewne, a być może prawdziwe.] *Post-scriptum de ma vie, Contemplation suprême*, III.

[62] [Człowiek rozmyśla, zmieszany przez rzeczy możliwe; / wszelki brzeg się rozwiewa; widać niewidzialne.] *Toute la lyre*, l. 3, 1, *Effets de réveil.*

Wszędzie dostrzega się rzeczy, które tu są, ponieważ *są*; ale też wszędzie odróżnia się rzeczy, które jakkolwiek ich *nie ma*, w jakimś stopniu są tam jednak, bo jest gdzieś myśl, która je wyśniła. Kiedy w oczach Claude Trollo katedra przekształcała się najpierw w tłum figur, a następnie w jakieś kroczące gigantyczne zwierzę, chodziło jeszcze tylko o odosobniony atak gorączki i szaleństwa, tak silny, „że dla nieszczęśnika świat zewnętrzny był już tylko jakąś widzialną, namacalną, przerażającą Apokalipsą" [63]. Lecz ta Apokalipsa istniała właśnie wyłącznie *dla* owego nieszczęśnika i w nim samym. U dojrzałego Hugo natomiast każda myśl ludzka może zrodzić Apokalipsę dla wszystkich innych. Na przykład kogoś, kto błądzi po uśpionym mieście, otacza tłum widm wytworzonych przez myśli śpiących:

> *La pensée décomposée des endormis flotte au-dessus d'eux, vapeur vivante et morte, et se combine avec le possible qui pense probablement aussi dans l'espace. De là les enchevêtrements. Le rêve, ce nuage, superpose ses épaisseurs et ses transparences à cette étoile, l'esprit. Au-dessus de ces paupières fermées où la vision a remplacé la vue, une désagrégation sépulcrale de silhouettes et d'aspects se dilate dans l'impalpable. Une dispersion d'existences mystérieuses s'amalgame à notre vie par ce bord de la mort qu'est le sommeil...* [64]

Do rozprzestrzeniania rzeczywistości dochodzi przeto rozprzestrzenianie marzenia. Rzeczywistość i sen mieszają się lub sąsiadują w jakimś „niezgłębionym bezładzie" [65], przenikają się nawzajem i tworzą skomplikowaną przestrzeń, do której urojenie wprowadza czwarty zawrotny wymiar — „rozciągłość możliwości" [66].

Czym jest owa rozciągłość? Jest ona na zewnątrz i wewnątrz; jest czymś zewnętrznym i wewnętrznym zarazem, czymś odczuwanym, ale i urojonym. Zawiera ona świat zewnętrzny, gdzie rzeczy, które są, zdają się rozstępować i rozwierać, by zrobić miejsce rzeczom, których nie ma. Jest to ów „posępny bezmiar" [67], gdzie myśl jest stale napastowana, gnębiona i przenikana przez widma z zewnątrz. „To wszystko, co jest w otchłani, jest w człowieku" [68]. Na zewnątrz i wewnątrz jest jedna tylko

---

[63] *Notre-Dame de Paris*, l. 9, 1. [*Katedra Marii Panny w Paryżu*, s. 158.]

[64] [Ponad śpiącymi unosi się ich rozczłonkowana myśl — żywy i martwy opar — i splata się z możliwym, które prawdopodobnie także myśli w przestrzeni. *Stąd przeplatania się*. Chmura-sen nakłada swoje zgęszczenia i przejrzystości na gwiazdę-umysł. Ponad zamkniętymi powiekami, gdzie wizja zastąpiła widok, mogilny rozkład zarysów i wyglądów szerzy się w niedotykalnym. Rozproszone tajemnicze istnienia włączają się do naszego życia poprzez ów brzeg śmierci, jakim jest sen...] *L'Homme qui rit*, II, l. 3, 8.

[65] *Les Travailleurs de la mer*, II, l. 2, 5.

[66] *William Shakespeare*.

[67] *Les Travailleurs de la mer*, II, l. 3, 8.

[68] *Ibidem*, II, l. 4, 1.

przestrzeń, tworzona przez jedną i tę samą gmatwaninę krzyżujących się form. Rozmieszczając wszędzie punkty przecięcia i miejsca styku, krzyżując drogi, rozgałęziając i szczepiając pędy, zestawiając wszędzie brzydotę i piękno, mrok i światło, groteskę i grozę, dochodzi się do zarysowania — zarówno na zewnątrz, jak i wewnątrz, zarówno w myśli, jak i poza myślą — przenikliwego, niezliczonego jestestwa, o wyglądzie i gęstości lasu:

Une forêt pour toi, c'est un monde hideux.
Le songe et le réel s'y mêlent tous les deux [69].

Ów las to świat. A także myśl. U Hugo świat i myśl to jedno kłębowisko:

Connais-tu le vrai, le possible,
Tous l e s r é s e a u x de l'invisible... [70]
C e t e n c h e v ê t r e m e n t d'astres et d'univers... [71]
O c r o i s e m e n t obscur des gouffres et des songes,
Sommeil, blanc soupirail des apparitions...[72]
Comme si tous les fils invisibles de l'être
S e c r o i s a i e n t dans mon sein que l'univers pénètre! [73]
Dans l'étrange f o r ê t qu'on nomme la pensée,
Tout existe...[74]

Kłębowisku kosmicznemu i psychicznemu odpowiada skłębienie słów. Zdanie Hugo budowane jest w formie plątaniny, splotu czy sieci — mnoży ono rozgałęzienia, przeplata argumenty i wtrącenia, usiłuje wytworzyć pewnego rodzaju bryłę dźwiękową i wizualną za pośrednictwem podwójnego zgęszczenia modulacji i perspektyw. Każe „grzmieć wierszowi — burzliwej puszczy” [75].

Ale las tworzą nie tylko pnie, gałęzie i liście. Nawet w najbardziej gęstym, zawsze jest w jego masie jakaś głębia, a w jego listowiu — jakieś prześwity. Las to jak gdyby siatka. Poprzez ogniwa przechodzą rzeczy, przechodzi spojrzenie.

---

[69] [Dla ciebie las to jakiś świat ohydny. / Sen i rzeczywistość są w nim pomieszane.] *Les Voix intérieures*, X, *À Albert Durer*.

[70] [Czy znasz to, co prawdziwe, to, co możliwe, / wszystkie s i e c i tego, co niewidzialne?...] *Toute la lyre*, III, XXXIII.

[71] [To s p l ą t a n i e gwiazd i świata...] *Religions et religion*, III.

[72] [O mroczne s k r z y ż o w a n i e otchłani i marzeń, / śnie, białe okienko zjaw...] *Dieu*, I, 1.

[73] [Jak gdyby wszystkie niewidzialne nitki bytu / k r z y ż o w a ł y s i ę w mojej piersi, którą przenika wszechświat!] *Les Quatre vents de l'esprit*, III, XLVI.

[74] [W tym dziwnym l e s i e, który nazywają myślą, / istnieje wszystko...] *Ibidem*, LVI.

[75] *Contemplations*, I, VIII.

Taki również jest świat Hugo. Nagromadzenie form, stanowiące ów świat, nie zatrzymuje spojrzenia, jak zasłona. Z każdej strony może zagłębić się w to skłębienie rzeczy jakieś spojrzenie zaniepokojone tym, co istnieje poza nim. Dalej niż to, co się widzi, zawsze jest coś, co się wyczuwa; a za tym, co się wyczuwa, są jeszcze dziury, gdzie, jak się zdaje, nie ma już nic — rozwarcia w pustkę, gdzie wzrok się gubi,

> *trous effrayants, déchirures de l'infini, avec d'énormes étoiles au fond, et des lueurs inouïes...* [76]
>
> *Comme un temple en ruine aux gigantesques fûts,*
> *Laissant voir de l'abîme entre ses pans confus* [77]

Za pełnią jest pustka. Za wielością, za masą, w głębi, w szczelinach i tysiącznych otworach świata-siatki, która nie zdoła zatkać przestrzeni, jest owa przestrzeń, przestrzeń-otchłań: „Oto przepaści, które nazywamy przestrzenią" [78].

Wobec czego wszystko zmienia raz jeszcze charakter. Skłębienie rzeczy już nie robi wrażenia gmachu, jakiejś wieży Babel, konstrukcji świata, jakiejś przybliżonej pełni:

> *Quelque chose d'inouï, de gigantesque, d'incommensurable; un édifice comme nul oeil humain n'en a vu* [79];

wszystko staje się dziurawe, porowate, przenikalne; „wszystko staje się wątpliwe i niejasne" [80]. Wszystko przepływa przez wszystko. Świat to już tylko ogromne krążenie atomów w ciemnościach, seria przypływów i odpływów, przechodzących od nieskończenie wielkiego do nieskończenie małego:

> *Les formes de la nuit vont et viennent dans l'ombre* [81].
>
> *Dans les vastes échanges cosmiques, la vie universelle va et vient en quantités inconnues, roulant tout dans l'invisible mystère des effluves...* [82]
>
> *Des aspects effrayant sont partout aperçus;*
> *Le spectre vibrion vaut le soleil fantôme;*
> *Un monde plus profond que l'astre, c'est l'atome;*

---

[76] [przerażające dziury, rozdarcia nieskończoności, z olbrzymimi gwiazdami w głębi i światłami niesłychanymi...] *Post-scriptum de ma vie, De la vie et de la mort.*

[77] [Niczym ruiny świątyni z gigantycznymi kolumnami, / pozwalające dojrzeć między niewyraźnymi ścianami przepaść.] *Légende des siècles, Vision d'où est sorti ce livre.*

[78] *Post-scriptum de ma vie, Choses de l'infini*, I.

[79] [Coś niesłychanego, gigantycznego, niezmierzonego, gmach, jakiego żadne oko ludzkie nie widziało.] *Notre-Dame de Paris*, 1. 9, 1.

[80] *Feuilles d'automne*, XXIX.

[81] [Kształty nocy przesuwają się w mroku tam i z powrotem.] *Contemplations*, 1. 6, XIV.

[82] *Les Misérables*, IV, 1. 3, 3. [„W niezmierzonych wymianach kosmicznych

Quand sous l'oeil des penseurs l'infiniment petit
Sur l'infiniment grand se pose, il l'engloutit;
Puis l'infiniment grand remonte et le submerge ⟨...⟩
Tout être, quel qu'il soit, du gouffre est le milieu ⟨...⟩
C'est pourquoi l'homme en proie à tant de noirs tumultes,
Rêve, et t â t e l' e s p a c e et veut un point d'appui,
Ayant peur de la nuit tragique autour de lui... [83]

W ten sposób rozpada się kolosalna, masywna konstrukcja świata-obrazu. Jej rozproszone elementy — wszystko jedno: gwiazdy czy atomy — krążą zagubione w pustce przestrzeni obszerniejszej i bardziej rzeczywistej niż one same. Zamiast pojawiać się w jednej zwartej masie, zasłaniającej horyzont i wypełniającej przestrzeń, przelatują w straszliwych odległościach od siebie,

Mondes spectres ⟨...⟩
Ceux-ci, vagues, roulant dans les profondeurs mornes,
Ceux-là, presque engloutis dans l'infini sans bornes[84].

I nagle i od góry, i od spodu, i w głębi siebie nie ma już nic prócz jednej otchłani, gdzie wszystko się wyłania, przelatuje, płynie, maleje, blednie i zaciera się,

... l'espace
Où l'informe à jamais flotte, passe et repasse... [85]

Nie ma nic prócz przestrzeni, którą daremnie po omacku bada się, szukając punktu oparcia:

O citerne de l'ombre! O profondeurs livides!
Les plénitudes sont pareilles à des vides.
Où donc est le soutien? [86]

Po niezmiernym wysiłku wyobraźni, podjętym w celu ustawienia się w wielości, w pełni, w gęstości i całości, następuje w ogólnym rozpływa-

---

powszechne życie płynie i odpływa w nieznanych ilościach, unosi wszystko w niewidzialne misterium fluidów..." (*Nędznicy*, s. 117.]

[83] [Wszędzie dostrzega się grozę budzące widoki; / widmo wymoczka warte widmowego słońca; / głębszy niż gwiazda świat — to atom; / kiedy pod okiem myślicieli nieskończenie małe / staje na nieskończenie wielkim — pochłania je; / następnie nieskończenie wielkie podnosi się znów i zalewa je ⟨...⟩ / Czymkolwiek jest, każdy byt jest środkiem otchłani ⟨...⟩ / Dlatego to człowiek, wystawiony na czarne burze, / śni, b a d a p o o m a c k u p r z e s t r z e ń i szuka punktu oparcia, / lękając się nocy tragicznej wokół...] *Légende des siècles*, XLII, *A l'homme.*

[84] [Widmowe światy ⟨...⟩, / to mgliste, przewalające się w posępnych głębinach, / to znów niemal wchłonięte przez bezgraniczną nieskończoność.] *Contemplations*, III, XII, *Explication.*

[85] [...przestrzeń, / w której na wieki unosi się i przelatuje tam i z powrotem bezkształtne...] *Toute la lyre*, IV, VIII.

[86] [Cysterno mroku! O, sine głębiny! / Pełnie podobne są do próżni. / I gdzież jest oparcie?] *Dieu*, II, VII.

niu się rzeczy uczucie zawrotu głowy i lęku. Świat nas opuścił. Jesteśmy sami, nad przepaścią.

Najbardziej chyba przejmujący spośród wszystkich kontrastów, które składają się na twórczość Hugo, jest kontrast między duchowym ruchem, dzięki któremu objęte nim obrazy z jednej strony wyostrzają się, wydobywają, gromadzą się i wypełniają cały horyzont, a ruchem, wskutek którego przeszedłszy przez myśl maleją, rozpadają się i giną w oddaleniu:

Bientôt autour de moi les ténèbres s'accrurent,
L'horizon se perdit, les formes disparurent,
Et l'homme avec la chose, et l'être avec l'esprit
Flottèrent à mon souffle, et le frisson me prit.
J'étais seul... [87]
Puis comme en un chaos qui reprendrait un monde,
Tout se perd dans les plis d'une brume profonde [88].
Tout ne doit que surgir, flotter et disparaître... [89]

Taki oto dwoisty ruch daje się odnaleźć prawie wszędzie: w *Contemplations,* w *Légende des siècles,* w *Dieu* — we wszystkich ważniejszych utworach dojrzałych. W *Pente de la rêverie,* utworze napisanym w roku 1830, jest to wręcz temat [*sujet*], na co pierwszy zwrócił uwagę Baudelaire. Ale już w *Djinns* z roku 1828 było to tematem. Cały trud poetycki Hugo był próbą skondensowania w pustce — pustce myśli — mgławicowego jądra obrazów w celu stworzenia sobie z nich jakiejś rzeczywistości — wszelkiej rzeczywistości. I początkowo próba ta zdaje się być udana: obrazy konkretyzują się i spajają, powstaje świat, w którym myśl odnajduje się, umiejscawia i opiera. Lecz ta urojona rzeczywistość jest, jak się okazuje, fantastyczna. Nawet jej płodność staje się w końcu głównym czynnikiem rozkładu. Istnieje bowiem jedynie dzięki nieustającej inwencji, która wciąż wabi myśl poza to, co jest, ku temu, co być może. Jest to coś w rodzaju błędnego koła: wyobraźnia musi nieustannie wytwarzać nowe formy, by wesprzeć te, które już uroiła, ale im więcej wytwarza, tym bardziej nadmiar ten wygląda na nierzeczywisty. Jest

Tant de réalité que tout devient fantôme... [90]

---

[87] [Wkrótce ciemności wokół mnie zwiększyły się, / widnokrąg się zagubił, znikły kształty, / i człowiek wraz z rzeczą, a byt wraz z umysłem / wzleciały z moim oddechem; i ogarnęło mnie drżenie. / Byłem sam...] *Feuilles d'automme,* XXIX, *la Pente de la rêverie.*

[88] [Potem, niczym w chaosie, który opanowałby z powrotem świat, / wszystko gubi się w zwojach mgły głębokiej.] *Les Rayons et les ombres,* XXXV, *Que la musique date du XVIe siècle.*

[89] [Wszystkiemu przypada tyle tylko: wyłonić się, wzlecieć i zniknąć...] *Contenplations,* III, XXX, *Magnitudo parvi.*

[90] [Tyle rzeczywistości, że wszystko widmem się staje...] *Légende des siècles,* IV, *Le Titan.*

Na koniec twórczość Hugo robi wrażenie delirium obłąkanego twórcy:

L'abîme semble fou sous l'ouragan de l'être... [91]
L'être est prodigieux à ce point — j'en frissonne! —
Qu'il ressemble au néant; et Tout par moments donne
Le vertige de Rien! [92]

Jest to tworzenie, które obraca się z powrotem w chaos i nicość — nie wskutek niedostatku, lecz wskutek nadmiaru. Jak gdyby w swoim pędzie ku istnieniu nie potrafiło zatrzymać się w tajemniczym i nieskończenie delikatnym punkcie świata duchowego — w punkcie, w którym myśl i obraz mogą się w sobie utrzymać oraz potwierdzić swoją zdolność do życia i trwania. Sama zaciekłość, z jaką myśl Hugo usiłuje urzeczywistnić się w lawinie form, każe mu ten punkt przekroczyć. Nie potrafi zatrzymać tego natłoku urojeń, który przepływa w nim i poprzez niego, by zginąć w nieuchwytnym. Mógłby o sobie powiedzieć to, co mówi o jednej ze swoich postaci:

Son cerveau avait perdu la force de retenir ses idées, elles passaient comme des ondes, et il prenait son front dans ses deux mains pour les arrêter [93].

Po przejściu idei i obrazów została tylko pustka uniwersalna — ta sama pustka, w której się ukształtowały. Została już tylko przestrzeń:

Tout fuit,
Tout passe;
L'espace
Efface
Le bruit [94].

5

Viens, je veux tout t'apprendre: I l e s t u n g o u f f r e —
Comme s'il eût tout dit dans ce mot, le hibou
S'arrêta; puis reprit: — Quand? pourquoi? comment? où?
Tout se tait, tout est clos, tout est sourd, tout recule,
Tout vit dans l'insondable et fatal crépuscule... [95]

W tym fragmencie poematu *Dieu* Hugo osiągnął najwyższy szczyt swojej poezji, albowiem trudno byłoby znaleźć miejsce, w którym jego

---

[91] [Otchłań zdaje się szalona pod huraganem bytu...] *Contemplations*, III, XXX, *Magnitudo parvi.*

[92] [Byt jest cudowny tak dalece, że — dreszcz mnie przebiega! — / przypomina nicość; a Wszystko chwilami przejawia / zawrotność Niczego!] *Dieu*, II, VII.

[93] *Les Misérables*, I, 1. 7, 3. [„Jego mózg utracił władzę nad myślami: przelewały się jak fale. Ściskał głowę dłońmi, aby je powstrzymać". (*Nędznicy*, s. 256).]

[94] [Wszystko umyka, / wszystko mija; / przestrzeń / zaciera / Odgłos.] *Les Djinns.*

[95] [Chodź! pouczę cię o wszystkim: J e s t o t c h ł a ń — / jak gdyby wszystko

myśl pokazana byłaby dokładniej. Niemal wszędzie poza tym myśl ta, jak widzieliśmy, albo nie istnieje, albo uwikłana jest w rzeczy, naciskana przez różne siły, i walczy z wieloraką rzeczywistością, w której nie może siebie rozpoznać, albo też pochłonięta jest ogromnym zadaniem pobudzania świata. Jest jednak w ruchu myśli Hugo pewien — jedyny — moment, kiedy owa myśl ukazuje się obnażona, uwolniona od swoich tworów, oddana samej sobie. Straszny to moment, jako że wówczas odkrywa siebie w pustce. I niewątpliwie w tej próżni właśnie, w tej nieobecności jakiegokolwiek obrazu, jakiejkolwiek idei, myśl Hugo jawi się sobie taka, jaką jest w gruncie rzeczy: nie jako twórczyni obrazów czy uczestniczka kosmicznego dramatu, lecz jako pełna niepokoju, przerażona myśl, świadoma i swojej niemocy, i ogromu pytań, jakie sobie stawia.

Niewątpliwie obraz takiego Hugo „opartego o walący się brzeg bezdennego problemu” gdzieś na piaszczystym wybrzeżu Guernesey czy na „przylądku myśli” psuje końcowa emfaza, z jaką opisał się on retrospektywnie w pozie „myśliciela”. Ale prawdziwy Hugo to nie ta optymistyczna, wyniosła istota, która „z Bogiem rozmawia”, a którą emblematycznie przedstawił w swoim poemacie pod postacią Orła, Gryfa, Anioła, a nawet Światła. Jest po prostu Sową — wątpiącym, przerażonym ptakiem nocnym, istotą, która w mroku zaświadcza ogrom pustki i nędzę ludzkiej myśli:

Je suis le regardeur formidable du puits;
Je suis celui qui veut savoir pourquoi; je suis
L'oeil que le torturé dans la torture entrouvre...
Ce monde c'est l'abîme, et l'abîme, est mon trou.
Triste, je rêve au creux de l'univers; et l'ombre
Agite sur mon front son grand branchage sombre...
J'ai pour spectacle, au fond de ces limbes hagards,
Pour but à mon esprit, pour but à mes regards,
Pour méditation, pour raison, pour démence,
Le cratère inouï de la noirceur immense;
Et je suis devenu, n'ayant ni jour ni bruit,
Une espèce de vase horrible de la nuit
Qu'emplissent lentement la chimère, le rêve,
Les aspects ténébreux, la profondeur sans grève
Et, sur le seuil du vide aux vagues entonnoirs,
L'âpre frémissement des escarpements noirs[96].

Nigdy Goya, Piránesi czy de Quincey nie osiągnęli takich efektów — analogicznych zresztą do tych, których poszukuje poezja najnowsza. A naj-

---

tym słowem powiedziała, / zatrzymała się sowa; po czym podjęła: — Kiedy? Dlaczego? Jak? Gdzie? / Wszystko milczy, wszystko zamknięte, wszystko głuche, wszystko się cofa, / wszystko żyje w nieprzeniknionym i fatalnym zmroku...] *Dieu*, II, II, *Le Hibou.*

[96] [Jestem straszliwym oglądaczem studni; / jestem tym, który chce wiedzieć,

bardziej zastanawiające jest to, że Hugo dochodzi tu do nich na drodze zdecydowanie odwrotnej w stosunku do swojej zwykłej procedury. Obraz mianowicie jest ściśle i tylko obrazem — nie tworzy już żadnej formy, nie ustanawia żadnej iluzorycznej rzeczywistości. Jest wyłącznie symbolem czystym — i to symbolem niczego. Hugo osiąga szczyt poezji nie wtedy, gdy usiłuje zapełnić sobie przestrzeń mentalną lasem pseudorzeczywistych form, lecz wówczas gdy za pośrednictwem różnych form, z których każda po kolei przyznaje, iż jest dziurawa i pusta, udaje mu się wyrazić samą rzeczywistość pustki. Hugo odkrył poezję negatywną przed Mallarmém.

Poezję, której zstępująca spirala zagłębia się w otchłani, nad którą Hugo długo się nachylał:

La rêverie est un creusement... [97]

... Spirales vertigineuses de l'esprit revenant sur lui-même, qui font la pensée pareille à une couleuvre... [98]

Puits de l'Inde! tombeaux! mouvements constellés!
Vous dont l'intérieur n'offre aux regards troublés
Qu'un amas tournoyant de marches et de rampes...
Et de chaos de murs, de chambres, de palliers,
Où s'écroule au hasard un gouffre d'escaliers!...
Devant vos profondeurs j'ai pâli bien souvent
Comme sur un abîme ou sur une fournaise,
Effrayantes Babels que rêvait Piranèse!...
— O rêves de granit! grottes visionnaires!...
Vous êtes moins profonds et moins désespérés
Que le destin, cet antre, habité par nos craintes,
Où l'âme entend, perdue en affreux labirynthes,
Au fond, à travers l'ombre, avec mille bruits sourds,
Dans un gouffre inconnu tomber le flot des jours! [99]

I tu także widać tę poezję zupełnie odmienną od poezji charakterystycznej dla Hugo. Wszak właśnie owo wirujące zbiorowisko

---

dlaczego; jestem / okiem, które torturowany na torturze rozwiera... / Ten świat to przepaść, a przepaść jest moją norą. / Posępna, śnię w wydrążeniu wszechświata; a cień / porusza na moim czole swymi wielkimi, mrocznymi konarami... / Widokiem dla mnie, w głębi tych dzikich zrębów, / celem mojego umysłu, celem dla moich spojrzeń, / dla rozmyślań, dla rozumu, dla obłąkania / jest niesłychany krater niezmierzonej czerni; / i stałam się, nie mając światła ani głosów, / czymś na kształt okropnego naczynia nocy, / które powoli wypełniają urojenia, sny, / mroczne wyglądy, bezbrzeżne głębie, / a na progu próżni, pełnej wirów, / szorstkie drganie czarnych urwisk.] *Dieu*, II, II.

[97] [Marzenie jest wyrwą...] *Post-scriptum de ma vie, Promontorium Somnii.*

[98] [Zawrotne spirale obracającego się ku sobie umysłu, które upodabniają myśl do żmii.] *Quatre-vingt-treize*, 1. 6, 2.

[99] [Studnie Indii! grobowce! gwiaździste zabytki, / w których wnętrzu zmieszany wzrok napotyka / tylko wirujące zbiorowisko stopni i poręczy... / I chaos murów, pokojów, podestów, / gdzie wali się bez ładu przepaść schodów!... / Nieraz

i chaos rzeczy były zazwyczaj materiałem, z których próbował wznosić bezpośrednio wieże Babel swojej poezji pozytywnej. Tu natomiast napotykamy „obalone wieże Babel" [100], które zapadają się w podziemia świata i prowadzą stopniowo coraz głębiej w świat negatywny.

Świat, nad którego brzegiem się nachylamy, lecz do którego można też przypadkiem się ześliznąć. — Trudno o motyw bardziej dla Hugo obsesyjny od motywu grzęźnięcia lub upadku:

Il avait la sensation de quelqu'un qui perd pied [101].

Il lui semblait ⟨...⟩ *qu'il se trouvait glissant sur une pente au milieu de la nuit, debout, frissonnant, reculant en vain sur le bord extrême d'un abîme* [102].

Tomber dans le silence et la brume à jamais!
D'abord quelque clarté des lumineux sommets
Vous laisse distinguer vos mains désespérées,
On tombe, on voit passer des formes effarées,
Bouches ouvertes, fronts ruisselants de sueur,
Des visages hideux qu'éclaire une lueur,
Puis on ne voit plus rien... [103]

Nic już nie widać, bo nic już nie ma do zobaczenia. Najbardziej tragiczne doświadczenie Hugo to doświadczenie upadku myśli, uczucie oddalania się stopniowo od wszystkiego, co dawniej stanowiło przedmiot widzenia — od obrazów, figur, postrzegalnych zdarzeń, konkretnych rzeczy — aż wreszcie nie ma już nic, co daje się postrzec lub pomyśleć, wyjąwszy samo miejsce, w którym umysł umieszczał to, co widział lub myślał.

To miejsce to „podwójne morze czasu i przestrzeni". Kiedy umysł

---

w obliczu waszych głębin bladłem / niczym ponad przepaścią lub wobec żaru otchłani, / przerażające wieże Babel, jakie śnił Piranesi!... / — O sny z granitu! Groty wizjonerskie! / Nie tak głębokie jesteście, nie tak zrozpaczone / jak przeznaczenie — jama zaludniona przez nasze lęki, / gdzie dusza, zagubiona w strasznych labiryntach, / wyczekuje w głębinie, poprzez mrok, wśród tysiąca głuchych odgłosów, / potoku dni, wpadającego w nieznaną otchłań!] *Les Rayons et les ombres*, XIII.

[100] *Contemplations, Ce que dit la bouche d'ombre.*

[101] [Doświadczał uczucia kogoś, komu ziemia usuwa się spod nóg.] *L'Homme qui rit*, II, 1. 4, 7.

[102] *Les Misérables*, I, 1. 7, 3. [„Miał wrażenie, ⟨...⟩ że wśród nocy stacza się po jakimś zboczu, drżąc cały i na próżno usiłując się zatrzymać na samym skraju przepaści" (*Nędznicy*, s. 266).]

[103] [Spaść na zawsze w milczenie i mgłę! / Z początku jakiś odblask świetlistych wierzchołków / pozwala dojrzeć zrozpaczone dłonie, / spadając, widzimy przesuwające się oszołomione kształty, / otwarte usta, czoła spływające potem, / ohydne lica w blasku jakiejś poświaty, / a potem nic już nie widać...] *Légende des siècles, Vision de Dante.*

ogołocił się z wszelkich form konkretnych, kiedy ani w nim, ani wokół niego nie zostało już nic ze świata figur i ruchów, które rozmieszczał w rozciągłości i trwaniu, sama rozciągłość i trwanie nie przestają bynajmniej w nim trwać jako formy pierwotne jego oglądu, którego przedmiotem nie może jednak być już nic prócz niego samego. W tym najwyższym doświadczeniu Hugo dotarł, jak się zdaje, do „mrocznego dna" myśli — do miejsca, w którym można niejako bez osłonek obejrzeć funkcjonowanie tego, co Kant nazywa apriorycznymi formami postrzegania. Zobaczył podstawowe tryby działalności umysłowej obracające się w próżni. Przerażające doświadczenie: przestrzeń to już tylko rozwarta przepaść, a czas — jedynie nieustanne tonięcie.

Doświadczenie przestrzeni:

... Et quand mes yeux se rouvrirent, je vis
L'ombre; l'ombre hideux, ignorée, insondable,
De l'invisible Rien vision formidable,
Sans forme, sans contour, sans plancher, sans plafond,
Où dans l'obscurité l'obscurité se fond;
Point d'escalier, de pont, de spirale, de rampe;
L'ombre sans un regard, l'ombre sans une lampe;
Le noir de l'inconnu, d'aucun vent agité;
L'ombre, voile effrayant du spectre éternité;
Qui n'a point vu cela, n'a rien vu de terrible.
C'est l'espace béant, l'étendue impossible,
Quelque chose d'affreux, de trouble et de perdu
Qui fuit dans tous les sens, devant l'oeil éperdu [104].

Doświadczenie czasu:

L'abîme s'effaçait. Rien n'avait plus de forme.
L'obscurité semblait gonfler sa vague énorme.
C'était on ne sait quoi de submergé; c'était
Ce qui n'est plus, ce qui s'en va, ce qui se tait;
Et l'on n'aurait pu dire, en cette horreur profonde,
Si ce reste effrayant d'un mystère ou d'un monde,
Pareil au brouillard vague où le songe s'enfuit,
S'appelait le naufrage ou s'appelait la nuit...
Et l'archange comprit, pareil au mât qui sombre,
Que c'était le noyé du déluge de l'ombre [105].

---

[104] [A kiedy otworzyły mi się oczy, ujrzałem / mrok; ohydny, nieznany, niezgłębiony mrok, / straszliwą wizję niewidzialnej Nicości, / bez kształtu, bez zarysu, bez podłogi, stropu, / gdzie ciemność w ciemności się roztapia; / ani schodów, ni mostu, ni spirali, ni poręczy; / mrok bez wzroku, mrok bez lampy; / czerń nieznanego, nieporuszona żadnym wiatrem; / cień, straszliwa zasłona widmowej wieczności; / kto tego nie widział, nie widział nic strasznego. / To rozwarta przestrzeń, niemożliwa rozciągłość, / coś straszliwego, wzburzonego i straconego, / co umyka na wszystkie strony przed zagubionym wzrokiem.] *Ibidem.*

[105] [Otchłań się rozwiewała. Nic już nie miało kształtu. / Ciemność wzdymała

A więc to doświadczenie jest agonią. Czysty czas i czysta przestrzeń to coś, co przetrwa jeszcze wówczas, gdy nic innego już nie przetrwa. Ale to również coś, co przestaje trwać, ponieważ nie trwa już nic innego. To coś, co umiera na ostatku. Poza tym nie ma już nic. Dotyka się tu „miejsca, gdzie Wszystko już nie istnieje" [106]. „Istnieje się w nieobecności. Wydaje się nam, że umieramy. Pragniemy gwiazdy" [107].

Ale podobnie jak w niezwykłym poemacie *Tytan*, gdzie rażony piorunem olbrzym, żeby wymknąć się pomście bogów, pogrąża się coraz głębiej pod ziemię i nagle wypada prosto w niebo antypodów, Hugo odkrył na dnie agonii duchowej swoją pewność, odnalazł optymistyczną energię, która pozwoliła mu rozpocząć znowu tworzenie światów. Wypada tu przytoczyć jeszcze jedną stronicę: fragment *Człowieka śmiechu*, przedstawiający wisielca na polu. Złowieszczy widok zdaje się początkowo rodzić w umyśle ów ruch zstępujący i rozkładający, który spotykamy i gdzie indziej: „Czuło się wokół niego jak gdyby ubywanie życia, sięgające aż do głębi". Wszystko pustoszeje i zamazuje się w świadomość czegoś bezgranicznego, co otacza ten punkt centralny wizji. Lecz to bezgraniczne nie daje się pomyśleć jako coś negatywnego — jak przestrzeń bez kształtów, albo czas bez zdarzeń:

> *L'illimité, borné par rien, ni par un arbre, ni par un toit, ni par un passant, était autour de ce mort. Quand l'immanence surplombant sur nous, ciel, gouffre, tombeau, éternité, apparaît patente, c'est alors que nous sentons tout inaccessible, tout muré. Quand l'infini s'ouvre, pas de fermeture plus formidable* [108].

A zatem w chwili gdy myśl, ogołocona nie tylko z wszelkich form, lecz wręcz z zasady tych form, staje w obliczu całkowitej pustki, absolutnej negacji, właśnie w tej pustce i negacji odnajduje ona nagle nieskończoną obecność i afirmację. Wówczas to w świętej grozie doświadcza się owego „Ja-otchłań" — tego Ja, „w którym wszystkie ja upadają" [109].

---

jakby swą ogromną falę. / Było to jakby coś zatopionego; było to / coś, co już nie jest, co znika, co milknie; / i trudno by powiedzieć, wśród tej grozy głębokiej, / czy te okropne szczątki jakiegoś misterium czy świata, / podobne do mglistego oparu, gdzie sny umykają, / noszą miano zatonięcia, czy też miano nocy... / I pojął archanioł, podobny tonącemu masztowi, / że jest to topielec z potopu ciemności.] *Fin de Satan*, I.

106 *Légende des siècles*, IV, *Le Titan*.

107 *L'Homme qui rit*, II, 1. 9, 1.

108 [Bezgraniczne, niczym nie ograniczone, ani drzewem, ani jakimś dachem czy przechodniem, było wokół tego zmarłego. Kiedy przytłaczająca nas immanencja — niebo, otchłań, grób, wieczność — pokazuje się jawnie, odczuwamy wówczas wszystko jako niedostępne, zamurowane. Nie ma bardziej potwornego zamknięcia niż otwierająca się nieskończoność.] *Ibidem*, I, 1. 1, 5.

109 *Dernière gerbe, Le Grand être*.

Immanencja boska to immanencja transcendencji. Jest ona zarazem czymś, co się otwiera, i czymś, co się zamyka; bezgraniczną pełnią, która może być postrzegana jedynie jako bezgraniczna otchłań.

Le moi latent de l'infini patent, voilà Dieu.
Dieu est l'invisible évident [110].

Zatem w głębi wewnętrznej pustki, do której dociera się za pośrednictwem pewnego rodzaju teologii negatywnej, w poczuciu niewyrażalnej grozy — „*horreur de Dieu*" [111] — osiąga się absolutną oczywistość. Wszechświat i myśl są w otchłani. Lecz owa otchłań to Bóg. A przeto wszystko uratowane. Wszystko znajduje oparcie: „Wszechświat jest zawieszony, nic nie spada" [112].

Nic nie spada. Chyba że w Boga, do Boga. Pozostaje wyobrazić sobie ten pochód poszczególnych jestestw w przepaści, ich rozmieszczenie w przestrzeniach, ich wieczny postęp w boskości. Wszystkie stworzenia — nawet szatan — przybliżają się nieskończenie do Boga.

Przełożył *Janusz Lalewicz*

---

[110] [Utajone Ja jawnej nieskończoności — oto Bóg. / Bóg to niewidzialna oczywistość.] *William Shakespeare*, I, 1. 2, 1.

[111] *Dernière gerbe, Le Grand être.*

[112] *Les Travailleurs de la mer*, II, 1. 2, 5.

JEAN-PIERRE RICHARD

POROZUMIEWANIE SIĘ I TEATR

Avoir un génie vigoureux et l'imposer dans un éclat si plénier que la foule vous accorde la vie, mais c'est d'un dieu...

(S. Mallarmé, *Propos sur la poésie*)

1. Drugi jako zwierciadło

Drzewo, tancerka, wachlarz, kielich kwiatu, motyl — wszystkie te tak różne na pozór przedmioty odpowiadały w gruncie rzeczy jednemu jedynemu zamysłowi: w każdym z nich marzenie próbuje zharmonizować jakąś zewnętrzność i jakąś wewnętrzność, pogodzić jakiś zew odśrodkowy i jakąś wierność dla wnętrza, z którego wyrasta. I w każdym z nich tkwi też zewnętrzność straszna albo śmieszna, bo nie istniejąca... Estetyka Mallarmégo głosi więc jakby prawdziwy terror przedmiotu. Czy jednak ów terror może być podtrzymywany aż do swoich najbardziej skrajnych konsekwencji? Czy naprawdę świat Mallarmégo dąży, jak się często twierdzi, do nieobecności, domaga się pustyni, zmierza ku pustce? Nam osobiście wydaje się to niemożliwe, choćby dlatego, że Mallarmé musi wyrazić to rozrzedzenie wychodząc od pełności oraz pokazać wydrążanie rzeczy za pośrednictwem rzeczy nader realnie przed nami obecnych. Ten sam pisarz, który proponuje nam, jak zobaczymy, przekształcenie każdego kwiatu w „*l'absente de tous bouquets*" [1], potrafi jednocześnie być naj-

[Jean-Pierre Richard (ur. 1922 w Marsylii), francuski krytyk i badacz literatury. Jego głównym dziełem jest monografia *L'Univers imaginaire de Mallarmé* (1961). Inne ważniejsze publikacje: *Littérature et sensation* (1954), *Poésie et profondeur* (1955), *Onze études sur la poésie moderne* (1964), *Paysage de Chateaubriand* (1968).

Przekład według wyd.: J.-P. Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*. Paris 1961, rozdz. 7: *Les Communications et le théâtre*, s. 341—371 (w przekładzie pominięto przypisy autora odwołujące się do pozostałych rozdziałów książki oraz komentarz, w którym zawarte są rozważania marginesowe).]

[1] [(kwiat) nieobecny wszystkich bukietów]

większym malarzem martwych natur w naszej poezji — Chardinem naszej literatury.

Do powtórnego rozważenia statusu przedmiotowości, a także statusu Innego, mogła jednak Mallarmégo skłonić jeszcze inna racja. Jakkolwiek bowiem zewnętrzność nie ma dla niego żadnej ważności ontologicznej, może jednak być przeniknięta przez świadomość i ponownie wykorzystana przez ludzki projekt. Świat zewnętrzny pozbawiony jest na razie bytu, a przeto i mocy inspirowania, istnieje jednakże przed nami w pewnego rodzaju neutralności, uporczywej i opornej nieprzejrzystości, które mimo wszystko nadają mu w pewnym stopniu realność. Subiektywna gwiazda zapalająca się w *Quand l'ombre menaça* rzuca w ten sposób swoje światło na ognie „*vils*" [2], ale prawdziwe. Wachlarz-berło panny Mallarmé panuje nad nader realnymi „*rivages roses*" [3]. Jeśli idzie o tancerkę, to z samego szczytu jej rozbiegu wydobyte zostają, jak widzieliśmy, „*sursautements attardés, décoratifs de cieux, de mer, de soirs, de parfum, et d'écume*" [4] — słowem strzęp całego prawdziwego świata. Zdarza się zatem, że świadomość zderza się na swojej drodze z c z y m ś, napotyka k o g o ś. Ale czym jest ten ktoś i to coś? Jak opisać ich nie istniejące istnienie? Jaką funkcję będą pełnić wobec napotykającego je J a? Czy będą po prostu zewnętrznym odbiciem owego J a, jak przy ujęciu lustrzanym, czy też podtrzymują — co jednak sprowadzałoby marzenie na zupełnie nowe tory — sugestię jakiegoś podstawowego z e w n ą t r z?

Jedną z najbardziej stałych cech myśli Mallarmégo jest nader często powracająca w niej potrzeba uzyskania tego, co nazywa on d o w o d e m. Bardzo interesująco pisał o tym Jacques Scherer [5]. Wskrzeszone j a wie, że tylko jemu dane jest naprawdę być, jednakże poszukuje poza sobą znaku, który utwierdziłby je w tej wiedzy. Świadomość odmawia wprawdzie światu zewnętrznemu jakiejkolwiek ważności, niemniej jednak chce się w nim „sprawdzić". Potrzeba ta sięga głęboko; Mallarmé odziedziczył ją po okresie, kiedy to wierzył jeszcze w błękit. Myśl szukała wówczas pomazania jakiejś transcendencji. I nawet jeżeli niebo ją odrzucało albo obracało się przeciw niej, nawet jeżeli — jak w *Le Guignon* — zagradzał jej drogę do nieba anioł z obnażonym mieczem, mimo wszystko z takiego nieudanego kontaktu można było wydobyć uświęcenie. Niepowodzenie dodawało jeszcze chwały i krzepła purpura „*au sein reconnaissant*" [6]. Rana

---

[2] [nikczemne]

[3] [różowymi nadbrzeżami]

[4] [zwolnione poderwania, zdobiące niebiosa, morze, wieczór, zapach i pianę]

[5] J. S c h e r e r, *Le „Livre", de Mallarmé*. Premières recherches sur des documents inédits. Préface de H. M o n d o r. Paris 1957, Gallimard [dalej skrót: *Le Livre*, ze stronami odsyłającymi do oryginalnej paginacji rękopisu], *Introduction*, s. 59, 91, 96.

[6] [na łonie wdzięcznym] S. M a l l a r m é, *Oeuvres complètes*. Texte établi et

zadana przez niebiosa uważana więc była przez wielkiego wyklętego poetę za znak uznania, zaś samo wygnanie okazywało się ontologicznie usprawiedliwione, jako że zakłada ono istnienie jakiegoś bytu transcendentnego, wobec którego moglibyśmy się czuć wygnani. Od czasu analiz Sartre'a wiemy, że odrzucenie może w ten sposób pełnić rolę potwierdzenia, że potwierdza ono niekiedy to, co zdaje się wykluczać, i że wybranie przekleństwa niejednokrotnie jest wyrazem nie ujawnionego pragnienia, by zostać przyjętym, uznanym lub błogosławionym.

Ale wówczas potrzeba jeszcze k o g o ś, kto by pobłogosławił... Usprawiedliwienie wyklęte wymaga — u Baudelaire'a, na przykład, czy u Lautréamonta — rygorystycznego podtrzymania jakiejś teologii i etyki. Zlikwidowanie absolutu uniemożliwia rekompensatę w postaci przekleństwa czy błogosławieństwa. Otóż taka jest właśnie sytuacja Mallarmégo, któremu koniec lazuru nie pozwala na jakiekolwiek obrzędy uznawania lub intronizacji. Świadomość odradza się u niego dla siebie, samotna i wolna, ale niepewna jeszcze i krucha w swoim nowym „władztwie", nie tyle pozbawiona podstaw — wszak opiera się na swojej niewątpliwej realności — ale zaniepokojona trochę swoją wolnością i samotnością. Odkrycie Ja związane jest więc u Mallarmégo z w ą t p i e n i e m, z wahaniem, kwestionowaniem, dotyczącym zresztą nie tyle intymnej istoty owego j a, co jego sytuacji obiektywnej, jego zakorzenienia (przypadkowego oczywiście) w pewnym miejscu i w pewnym ciele... Świadomość będzie więc ciągle chciała „*avérer qu'on est bien là où on doit être (parce que, permettez-moi d'exprimer cette appréhension, demeure une incertitude)*" [7]. Jest to, jak wiemy, moment, kiedy to Mallarmé chwyta się swoich zwierciadeł i kiedy wysyła przyjaciołom swoją fotografię, domagając się ich „podobizny". Wszelka niepewność musi się w ten sposób doświadczać w jakiejś przedmiotowości; i to tłumaczy zapewne osobliwy fetyszyzm Mallarmégo. Mnóstwo drobnych wierszy napisanych na kamykach, chustkach, cukierkach czy piszczałkach zdradza kryjącą się za igraszką obsesję materialnego oparcia, szukanie jakiejś w pełni stałej podstawy do działania wyobraźni. Kamyk jest na swój sposób poświadczeniem poematu napisanego na kamyku, stanowi dla niego gwarancję, balast. Koronkowa poezja lubi się tak konkretnie oprzeć na jakiejś realności, którą skądinąd zamierza, jak zobaczymy, rozbić na pył i zredukować do pustki, do abstrakcji, do języka.

Potrzeba dowodu, postawiona już jasno w sferze relacji przedmiotowych, okaże się jeszcze bardziej żywa w stosunkach ludzkich. Tu właśnie

---

annoté par H. M o n d o r et G. J e a n - A u b r y. Paris 1951, Gallimard [dalej skrót: OC], s. 28.

[7] [wykazać, że jest się mniej więcej tam, gdzie powinno się być (gdyż — pozwólcie mi wyrazić tę obawę — pozostaje jakaś niepewność)] *Villiers*. OC, s. 481.

występują najbardziej szokujące konsekwencje estetyki fikcji: jeśli mianowicie wszystko jest kłamstwem, mającym w nas swoje źródło, to któż dowiedzie, że najżywsze choćby przeżycie nie jest snem jedynie? Jak w szczególności upewnić się, że trzymaliśmy w ramionach rzeczywistą kobietę, a nie rozkoszny wykwit pożądania albo snu? I kochanek u Mallarmégo nigdy nie pozbędzie się tego niepokoju: czy jego triumf związany jest z jakąś „*faute idéale de roses*" [8], czy też rzeczywiście uległa mu rzeczywista kobieta. „*Aimai-je un rêve?*" [9] — zadaje sobie pytanie Faun. I zaczyna się pogoń za dowodami: by rozwiać swoje wątpliwości — „*amas de la nuit ancienne*" [10] — kochanek szuka na sobie i wokół siebie śladów jakiegoś prawdziwego Drugiego. Jego pierś, „*vierge de preuves*" [11], w 1875 r. daje świadectwo dotknięcia przez „*auguste dent*" [12], natomiast w 1866 r. dowodziła kontaktu z nader ziemskimi ustami. Ugryzienie, okrzyk wściekłości, gwałtowny sprzeciw umykającego ciała, „*fureur des femmes*", „*l'éclaire de haines*" [13] zaskoczonej dziewicy — oto jakie znajduje Mallarmé bezpośrednie dowody miłości. Odnajdujemy tu omawiane już powiązanie między pożądaniem a wojną, obdarzone teraz nowym sensem. Obecnie bowiem sadyzm agresji i gwałtu mają na drugim wymusić cielesne wyznanie swojej realności. Cenność tego wyznania, które świadczy o drugim, płynie jednak nade wszystko stąd, że poprzez drugiego poświadcza ono również mnie. W skąsanym i spustoszonym jestestwie swej wybranej kochanek szuka w gruncie rzeczy jedynie świadectwa istnienia oddzielonego od jego własnego:

Non! la bouche ne sera sûre
De rien goûter à sa morsure,
S'il ne fait, ton princier amant,

Dans la considérable touffe
Expirer, comme un diamant
Le cri des Gloires qu'il étouffe [14].

Wzruszenie kobiety upewnia mnie przeto o mnie, jako że stanowi skutek, za którego przyczynę uznaje siebie; ta reperkusja przenosi gwarancję bytu od niego do mnie. A jeśli to poruszenie się pomnoży, gwarancja, jakiej nam dostarcza, proporcjonalnie wzrośnie. Różnica między kobietą a publicznością jest dla Mallarmégo różnicą stopnia, a nie natury: także w tym drugim przypadku wzburzenie ludzkiej zewnętrzności obudzi

---

[8] [błędem idealnym róż]

[9] [Czyżbym sen kochał?] *L'Après-midi d'un faune*. OC, s. 50.

[10] [osad dawnej nocy]

[11] [nie tknięta dowodem]

[12] [dostojny ząb]

[13] [szał kobiet, błyskawica nienawiści] OC, s. 1452.

[14] *Quelle soie aux baumes*. OC, s. 75.

we mnie następnie ideę odpowiedzialności za inicjatywę, przy czym pojęcie inicjatywy osiągnie u mnie charakter oczywistości dopiero po szeregu rewerberacji. Dla Mallarmégo działać to

> *produire sur beaucoup un mouvement qui te donne en retour l'émoi que tu en fus le principe, donc existes: dont aucun ne se croit, au préalable, sûr* [15].

Wstrząs ma wywołać przeciwwstrząs, a zasada odsłania się poprzez łańcuch operacji wtórnych. Jeszcze raz przekonujemy się, że u Mallarmégo do bezpośredniego dochodzi się przez mediację i że bliskość sobie tworzy się z pewnego dystansu. Ta sama potrzeba, która prowadziła go do poezji zwierciadła, każe mu teraz szukać sprawdzianu „*éclat multiple*" [16]. Po pierwszym przebiegu refleksywnym, dokonanym przez świadomość na pustym ekranie jej nocy, będzie musiał teraz nastąpić inny, dokonywany przez Ja na odbijającej masie zbiorowego Drugiego. Pozbawiona boskiego poświadczenia myśl będzie próbowała, zwłaszcza począwszy od lat 1880—1885, znaleźć konsekrację w poparciu nowej „*divinité éparse*" [17] — tłumu. Stąd całe doświadczenie poetyckie wymaga teraz czujnej obecności publiczności — jednomyślnego zwierciadła poety... Ale w trakcie tej próby poeta uważa jeszcze, że inicjatywa należy tylko do niego — poprzez swoją publiczność próbuje wciąż upewnić się co do siebie, dojrzeć pośrednio siebie, posiąść rykoszetem siebie.

Taki jest, jak nam się wydaje, sens *La Chevelure vol d'une flamme* [18] — poematu będącego, jak pamiętamy, ośrodkiem i ukoronowaniem poematu prozą *La Déclaration foraine*. Mallarmé występuje tu w swojej klasycznej roli histriona; eksponuje przed osłupiałym tłumem przepyszną rozebraną kobietę. Publiczność jednak nie tylko odbiera tutaj widok, lecz stanowi zarazem odbijający ekran dla pokazywanej kobiety oraz towarzyszącej jej „reklamy". Sonet stanowi przeto komentarz i niejako metaforyczną świadomość epifanii, w której sam również uczestniczy i jako przedmiot pokazywany, i jako widowisko. Komedia w komedii, a raczej czysto werbalny morał teatralnej etiudy, która dopiero wspierając się na nim zyskuje swój sens i wartość.

Pierwsza strofa pokazuje typowy przykład ruchu tam i z powrotem:

> *La chevelure vol d'une flamme à l'extrême*
> *Occident de désirs pour la tout déployer*

---

[15] [spowodować u wielu ruch, oddający tobie z kolei poruszenia, którego byłeś źródłem — a więc istniejesz — a którego nikt nie czuje się na początku pewny] *L'Action restreinte*. OC, s. 369.

[16] [rozmnożonego błysku] *Ibidem*.

[17] „*Autant, par ouï-dire, que rien existe et soi, spécialement, au reflet de la divinité éparse*" (*Villiers*, OC, s. 481).

[18] OC, s. 53.

Se pose (je dirais mourir un diadème)
Vers le front couronné son ancien foyer.

Dwa wersy wzlotu poprzedzają dwa wersy cofania się w siebie. Płomień włosów otwiera się i wystrzela najpierw aż do najdalszych horyzontów, gdzie jego erotyczne rozwinięcie spotyka i zaślubia zamierający płomień słoneczny. Jego źródłem jest niewątpliwie Wschód, inchoatywne jądro czasu i przestrzeni, dochodzi zaś do Zachodu — kierunku śmierci, gdzie kona właśnie słońce. Następnie, niczym złożony ponownie wachlarz, wraca do swojego źródła — czoła młodej kobiety, wokół którego wybucha „sprawdzoną" glorią konsekracji kosmicznej we wspaniałej, choć umierającej formie słonecznego „diademu". Ten powracający ruch wykorzystuje szereg dostrzegalnych motywów, których sens poddawaliśmy już analizie: po odśrodkowym wzlocie następuje dośrodkowe wycofywanie się, gaśnięciu słońca przeciwstawione jest podtrzymywanie ognia cielesnego, znikaniu bytu zewnętrznego odpowiada uwieńczenie bytu wewnętrznego i uznanie wewnętrznego „*ancient foyer*" [19].

Lecz oto druga, zupełnie nowa droga. Wewnętrzność, którą słoneczna śmierć pozbawiła rozciągłości fizycznej, gdzie mogłaby sobie wykazać swój ogień, natychmiast odkrywa sobie inne pole ekspansji i doświadczeń poza sobą. Obecnie rzutuje się mianowicie na przestrzeń w pełni ludzką:

Mais sans or soupirer que cette vive nue
L'ignition du feu toujours intérieur
Originellement la seule continue
Dans le joyau de l'oeil véridique ou rieur...

Nie tchnąc innym złotem prócz swojego żywego obłoku, włosy rzucają przed siebie nowy przekaz istnienia. Centralny ogień myśli, którego zasadniczą wewnętrzność i ontologiczny priorytet podkreśla tu Mallarmé w sposób jakby dogmatyczny, przedłużony zostaje teraz poza siebie w zwielokrotnionym spojrzeniu tłumu. Oko-klejnot, czasem aprobujące, czasem sceptyczne, ale zawsze przejrzyste i zawsze zmącone przez pierwotny rzut myśli. Owa myśl, „*originellement la seule*" [20], zostaje zatem wtórnie zwielokrotniona, a następnie odbita ku sobie z powrotem.

Skądinąd to, że myśli udało się ustanowić tak dobroczynny stosunek między sobą a zwielokrotnionym Drugim, możliwe było, jak nam sugeruje Mallarmé, dzięki temu, iż zdołała ona zredukować się do swojej istoty. Promieniuje jedynie zupełne obnażenie:

Une nudité de héros tendre diffame
Celle qui ne mouvant astre ni feux au doigt

---

[19] [starodawnego ogniska]

[20] [pierwotnie jedyna]

Rien qu'a simplifier avec gloire la femme
Accomplit par son chef fulgurante l'exploit

De semer de rubis le doute qu'elle écorche
Ainsi qu'une joyeuse et tutélaire torche.

Obnażony również przez zwielokrotnione spojrzenie czuły bohater, kochanek-histrion, przedstawia publiczności całkowicie nagą ideę. Nagą niewątpliwie podwójnie: po pierwsze ze względu na jej pierwotny charakter, po wtóre zaś ze względu na dokonane właśnie przez nią przesunięcie się przed owym zbiorowym zwierciadłem. Zobaczymy bowiem wkrótce, jak osiąga się nagość typu ludzkiego za pośrednictwem oczyszczającego doświadczenia tłumu. W tym wypadku eksponowana kobieta realizuje warunki najszczęśliwszego objawienia: koniecznie prosta, wywołuje ona ponadto, wychodząc od tej prostoty, olśniewający błysk pełni oferowanej i opiekuńczej chwały. Sprzęga się więc czystość istoty i ciepło atmosfery, nagość dziewiczości i żar uniesienia. A wszystko to urzeczywistnia się we wzajemności przeżytej: „rubiny" wybuchającego Ja cechuje tyle radosnej mocy dlatego tylko, że przedtem starły one i wypaliły wątpliwości publiczności, w których paradoksalnie doświadczyły swojej własnej pewności.

2. Drugi jako partner

Wkrótce jednak Mallarmé zaczyna domagać się od publiczności już nie tylko świadectwa; nie wystarcza mu już, że jego myśl odbija się na powierzchni zwielokrotnionego Drugiego. Po dowód, którego szuka, chce teraz sięgnąć do intymnej głębi owego Drugiego. Myśl, zanim powróci do siebie, będzie musiała wtopić się w tłum, przeniknąć go do głębi, przyswoić sobie jego istotę i substancję. Ja zdecyduje się więc zaryzykować w ten sposób i zmodyfikować swój byt. Po odbijaniu się na ekranie zbiorowym — „rubiny" pochodni „ścierają" tylko jednomyślny „klejnot" — nastąpi prawdziwa wymiana, która wstrząśnie całą wewnętrzną równowagą tej relacji. Dotychczas jednostka emitująca posługiwała się odbierającą mnogością jako zwierciadłem. Obecnie twórczy staje się tłum i przekształcające się w niego Ja. Ale tłum również istnieje przecież tylko dzięki Ja, w którym się ogniskuje i ujmuje. Czysto refleksywną relację, której jeden człon wykorzystywany był przez drugi po prostu jako narzędzie uświęcenia, zastępuje stosunek równości i wzajemności, w którym każdy z członów wyobcowuje się w drugim, by w końcu odzyskać się w nim.

Oto nowe odkrycie — estetyka Mallarmégo nie dokonuje prawie nic

prócz wyliczenia jego konsekwencji. W każdym razie jest to decydujący zwrot w drodze poety. Dotychczas metamorfoza J a i odzyskanie inicjatywy mogły dokonywać się wyłącznie w całkowicie wewnętrznym doświadczeniu negatywności przeżywanej. Konieczne było przebycie „przestrzeni nocy", martwej długości grobu. Teraz natomiast, zwłaszcza od roku 1884, ta sama metamorfoza przedstawiona jest jako metamorfoza, której można dokonać również w pewnej rzeczywistości zewnętrznej w stosunku do umysłu: w tłumie, w który J a siebie rzutuje i w którym siebie neguje. Marzenie o teatrze doskonałym, któremu Mallarmé poświęci ostatnie swoje lata, jest zatem przedłużeniem jego obsesji grobu: w obu wypadkach chodzi mu o stworzenie „narzędzia duchowego", które umożliwiałoby śmierć i zmartwychwstanie. Niewątpliwie dosięgnięcie siebie, dotychczas realizowane w intymnym zaciszu, odtąd będzie się dokonywało również w projekcji zewnętrznej, wciąż jednak chodzi o odrodzenie się i n n y m, o przekształcenie ja w JA. „*Haut fourneau transmutatoire*" [21] przesuwa się tylko z centrum na peryferie, a naszym grobowcem staje się Drugi. Dawniej musieliśmy umrzeć w e w n ą t r z siebie — obecnie możemy umrzeć także n a z e w n ą t r z. Ale ciągle po to, by odtworzyć w sobie — tym razem przez innych — „*la Divinité, qui jamais n'est que Soi*" [22].

Łatwiej teraz zrozumieć, w jaki sposób ta poezja, która manifestacyjnie poświęcała się, odchodząc na wygnanie i w samotność, pragnie następnie zaangażowania w jakąś publiczność i historię, oddania jakiejś zbiorowości, a nawet skompromitowania się w niej. Zresztą Mallarmé bardzo wcześnie uświadomił sobie, że literatura zawsze jest z a a d r e s o w a n a; w miarę upływu lat będzie tylko zmieniał ten adres i rozszerzał — od niewielkiej grupki wtajemniczonych do rozmiarów anonimowego i, w miarę możliwości, jednomyślnego tłumu. Dlatego to nie przestanie go kusić teatr, gdzie publiczność jest obecna, sprawdzalna, doświadczana konkretnie co wieczór przez autora, który jej swój tekst powierzył. *Herodiada* i *Faun* pomyślane były początkowo dla teatru; co jeszcze bardziej logiczne — Mallarmé, gdy tylko wydobył się ze swojej metafizycznej nocy, rzuca się w roku 1870, naśladując Villiersa, w projekty teatru komicznego. Wygląda to tak, jak gdyby po przezwyciężeniu doświadczeń próżni zewnętrznej musiało z kolei nastąpić doświadczenie sukcesu społecznego i ludzkiej pełni... W innej formie ta poroniona próba podejmowana była ponownie w *La Dernière Mode*; Mallarmé próbuje tu jeszcze zbliżyć się do publiczności, której co tydzień przesyła swój własny obraz, zmodyfikowany i upiększony przez reguły dobrego gustu. Bo „*rien*

---

[21] [Hutniczy piec transmutacji] *Bucolique*. OC, s. 404.

[22] [Bóstwo, które nigdy nie jest niczym poza Sobą] *Catholicisme*. OC, s. 391.

n'est à négliger de l'existence d'une époque: tout y appartient à tout" [23]. To należenie wszystkiego do wszystkich i odwrotnie — wszystkich do wszystkiego to właśnie m o d a, poza którą Mallarmé pragnie się zatracić, usiłując być wyłącznie jej heroldem. Zadaniem kronikarza towarzyskiego jest przeto zamknięcie kręgu między wszystkim i wszystkimi: jako ten, który komentuje lub prezentuje, jest on przede wszystkim pośrednikiem.

Ta rola, przyjęta na razie humorystycznie, wkrótce będzie brana na serio. Już przyjaźń z Manetem oraz przygoda impresjonistyczna uświadomiły Mallarmému od nowa doniosłość publiczności:

> *Dès que certaines tendences, latentes jusqu' alors dans le public ont trouvé, chez un peintre, leur expression artistique* ⟨...⟩ *il faut que celui-là fasse connaissance de celui-ci* [24].

Mallarmé będzie, jak wiemy, marzył o swojego rodzaju świeckim kulcie, którego on byłby kapłanem, a w którym wszyscy uczestniczyliby w prawdzie zogniskowanej w poemacie napisanym i recytowanym przez niego. Przedsięwzięcie to, rozpoczęte w najzupełniejszym odosobnieniu, z obojętnością lub lekceważeniem dla sądu innych, kończy się więc pragnieniem wielkiego zbiorowego spotkania. Jak wiadomo, zadaniem sławetnej „Księgi", dzieła, które miało być szczytem osiągnięć ludzkich, będzie sformułowanie reguł tego spotkania i wyznaczenie dlań matematycznie najbardziej sprzyjających warunków. Dbałość o publiczność — ilość, rozmieszczenie i cenę miejsc, rozpowszechnianie utworu — będzie równoważyć refleksje nad samym woluminem, a — jak wspaniale to pokazał Jacques Scherer — sama istota „Księgi" dotyczyć będzie strukturalnej odpowiedniości [*correspondance*] między tekstem a publicznością, między tym, co czytane, a tymi, którym to jest czytane.

A zatem Mallarmé — co jest paradoksalne — bardziej niż jakikolwiek inny poeta w XIX wieku stawiał sobie irytujący problem zewnętrznego przeznaczenia poematu. Stawiał go jednak, wychodząc od samego poematu, na linii ogólnej problematyki literatury. Próby publiczności potrzebują tu bowiem, na równi z autorem, jego pisma. Nie w tym przeto rzecz według Mallarmégo, by przedkładać swojej epoce przedmiot literacki, którego celem jest wciśnięcie się w nią siłą, lub który usiłuje — równie sztucznie — streścić w sobie jej aspiracje. Żadnej poezji-posłania, żadnej poezji-echa. Poeta nie jest ani całkowicie nadawcą, ani czystym

---

[23] [nie należy zaniedbywać nic z egzystencji danej epoki, jako że wszystko należy w niej do wszystkich] *La Dernière Mode.* OC, s. 719.

[24] [Skoro pewne ukryte dotychczas tendencje publiczności znalazły u jakiegoś malarza swój artystyczny wyraz ⟨...⟩, trzeba żeby owa publiczność z nim się zaznajomiła]. *Jury et Manet.* OC, s. 699.

odbiorcą: uważa się za jednostkę pośredniczącą, którą *„personnalité multiple”* [25] musi przeniknąć, by umrzeć w sobie i przez tę śmierć osiągnąć swoją prawdę istotną. On zaś uważa również ową „zwielokrotnioną osobowość” — publiczność — za środowisko, przez które sam musi z kolei przeniknąć, by siebie zniweczyć i przeobrazić się w sobie. Stosunek łączący poetę z publicznością jest tego samego rodzaju co stosunek, który wiąże poetę i dzieło oraz stosunek wiążący dzieło i publiczność — jest to stosunek wzajemności, wzajemnej przynależności.

Wyobraźmy więc sobie — jak po roku 1885 często czynił to Mallarmé — zamknięte, koncentryczne, zabezpieczone miejsce, w którym w oczekiwaniu na coś zbiera się tłum. Wszystkie oczy skupiają się i ogniskują na scenie, gdzie ktoś celebruje nabożeństwo. Może to być miejsce publiczne — kościół, Trocadéro — ale równie dobrze może mieć ono charakter prywatny. Na zebraniach towarzyskich przy ulicy de Rome, kiedy oparty plecami o kominek Mallarmé kieruje do kręgu przyjaciół swoje słowa, które oni odsyłają z powrotem do niego, celebrowane są takież intymne obrzędy.

Najprostsza i niewątpliwie najbardziej skuteczna forma działania teatralnego — to przecież także rozmowa. Mowa tryska w niej najżywszym blaskiem — rozumiał to Mallarmé, który w roku 1869 próbuje na niej oprzeć całe swoje badania języka. Przy tym ta nader aktywna mowa posiada jeszcze dodatkową zaletę: znika, gdy tylko została wypowiedziana, nie zostawiając żadnego śladu. W rozmowie — podobnie jak w teatrze — to, co jest powiedziane, rozwiewa się w ruchu wzajemności, którego podtrzymywanie jest jedynym celem owego powiedzianego. Wszak wszyscy dawni towarzysze z ulicy de Rome przyznają, jak wielokrotnie zauważono, że nie potrafią przytoczyć t r e ś c i tych sławetnych rozmów. Opisują głos gospodarza — czy też maga — jego gesty, sposób prowadzenia i nastawienie jego pogawędek (w których każda rozwijana idea prowadziła do pewnej „operacji”, czyli samounicestwienia), ale czysto formalna magia wymiany uniemożliwia im przypomnienie sobie zawartości wymienianych idei. I właśnie ta niemożność świadczy o sukcesie tych sławnych konwersacji. Dla Mallarmégo bowiem najważniejsze było nie tyle powiedzenie czegoś, co wykorzystanie wszystkiego, co tylko było mówione, do przefiltrowania pospólnego języka i doprowadzenie słów do ich pierwotnej przezroczystości.

> *La parole r e t r e m p é e à s a s o u r c e qui demeure la causerie de plusieurs êtres entre eux, leur permet de se communiquer avec intimité et sincérité, t o u t d e s u i t e, les rêveries et les émotions* [26].

---

[25] [zwielokrotniona osobowość]

[26] [Słowo z a n u r z o n e n a p o w r ó t w s w o i m ź r ó d l e, którym jest rozmowa pomiędzy kilkoma istotami, pozwala im komunikować sobie marzenia i wzruszenia o d r a z u, intymnie i szczerze.] S. M a l l a r m é, *Propos sur la poésie.* Recueillis et présentés par H. M o n d o r. Wyd. 2. 1953, Édition du Rocher, s. 160.

To właśnie ustanowienie całkowicie poziomego stosunku w kontaktach ludzkich porusza tu żywe źródło mowy i właśnie ta „na powrót zanurzona" mowa, która stała się z powrotem mową początkową, umożliwia następnie nawiązanie bezpośredniego porozumienia między poszczególnymi rozmówcami. Owo m i ę d z y jest tu po raz pierwszy uznane za miejsce i motor inicjatywy. Mediacja doskonała roztapia się w przezroczystości; ludzie nie przestaną wprawdzie mówić, zachowają jednak zawsze nadzieję odtworzenia między sobą słowa, które byłoby warte milczenia.

Humanistycznemu kultowi rozmowy nie brak nawet sakramentu — jest nim t o a s t, krótka mowa, wygłoszona przez j e d n e g o ku w s z y s t k i m, w celu połączenia ich w doraźnej jedności tego samego życzenia czy tej samej troski. Mallarmé, który jest wirtuozem toastu, widzi w nim symbol n i c o ś c i, której przeznaczeniem jest powołanie do istnienia w s z y s t k i e g o: „*Rien, cette écume, vierge vers / A ne désigner que la coupe*" [27], ale piana ta skutecznie unosi się ponad kieliszkami i ponad ucztą, by zapewnić jej duchową spójność. Toast — „*rencontre affectuese entre des jeunes gens et un aimé par la gloire*" [28], „*réunion de toute une jeunesse aurorale à quelques ancêtres*" [29] — usiłuje złączyć wszystkich w jakiejś jednej myśli, zjednoczyć ich na jednym okręcie

(Nous naviguons, o mes divers
Amis, moi déjà sur la poupe
Vous l'avant fastueux qui coupe
Le flot de foudres et d'hivers [30])

młodych i starych, obecnych i nieobecnych [31], a nawet żywych i umarłych [32]. Pragnie, by „*tout y soit*" [33], a żeby rzeczywiście było w tym wszystko, wystarczy podnieść kieliszek i wysłać ponad wybrane towarzystwo parę szybkich baniek mowy. Wówczas owo n i c, owa p i a n a toastu znakomicie przedstawia pusty pozór konwersacji; jest to jednak pustka, która łączy, która stwarza pełnię. Nie przypadkiem na początku zbioru *Poésies* umieszcza Mallarmé swój najcudownieszy toast, tym razem mający zbliżyć go do nas. Chce w ten sposób skierować ku nieznanej—mu—na—zawsze publiczności wstępny uśmiech porozumienia, „skłonić się" przedstawiając ofertę nowego „Zbawienia" [„*Salut*"].

Ów „*salut*" ma zatem urzeczywistnić „*communion*" czy też „*part d'un à tous et de tous à un*" [34]. J e d e n rzutuje się na wszystkich przez

[27] *Salut.* OC, s. 27.
[28] *Discours à Catulle Mendès.* OC, s. 863.
[29] *Toast à Jean Moréas.* OC, s. 864.
[30] *Salut.* OC, s. 27.
[31] *Toast à ses jeunes amis.* OC, s. 865.
[32] *Discours au bout de l'an de Verlaine.* OC, s. 865.
[33] [było w tym wszystko] *Toast à ses jeunes amis.* OC, s. 865.
[34] [komunię (czy też) uczestnictwo jednego we wszystkich i wszystkich w jednym] *Catholicisme.* OC, s. 394.

powiedzianą rzecz, przeczytany tekst, zaśpiewaną melodię, ale wszyscy skupiają się z kolei na owym jednym, który zachowuje *„l'eblouissement général, le multiplie chez tous, du fait de la communication"* [35]. Dialog pytania i odpowiedzi, który pozwala każdemu rzutować swoje uniesienie *„haut comme va le cri"* [36], a zarazem uczestniczyć *„entre tous et lui-même de la sublimité se reployant vers le choeur"* [37]. Przemienność rozwijania i zwijania przypomina raz jeszcze ruch wachlarza, a także tancerki, z tą jednak różnicą, że w centrum istnieje tu żywa identyczność, zdolna w nią tchnąć całe uniesienie danej wspólnoty, albo jeszcze lepiej: obecność, zdolna zapewnić jej uświęcenie i przemianę. „Rzeczywista obecność" Boga, który jest tu *„diffus, total, mimé de loin par l'acteur effacé"* [38]. Bowiem u Mallarmégo celebrant stara się w rezultacie zniknąć czy raczej stać się przezroczysty, być czystą przejrzystością, poprzez którą ujawni się Obecność bytu. Lecz choć jest szybą, jest przecież także diamentem, jako że najpierw skupił w jednym aktywnym punkcie całe zbiorowe rozproszenie publiczności-bóstwa.

Dramaturgia Mallarmégo odtwarza więc za pośrednictwem celebrującego aktora oba znajome gesty — sumowania i hiperboli. Tłum zostaje przezeń zebrany w jedność wcieloną; jedność ta jednak natychmiast zapada się ku czemuś z tej strony nieuchwytnemu... Świecki kapłan

> *désigne et recule la présence mythique avec qui on vient se confondre* [39].
>
> *La scène est le foyer évident des plaisirs pris en commun, aussi et tout bien réfléchi, la majestueuse ouverture sur le mystère dont on est au monde pour envisager la grandeur* [40].

Zatem pośrodku zbiorowego zwinięcia tworzy się pewnego rodzaju pustka, oddalenie, dość podobne do tego, które występowało już w centrum globu, diamentu czy pajęczyny. Celebrant — codzienne ja, zaciera się za postacią, by dogłębnie przekształcić się w JA absolutne: *„brusque abîme fait par le dieu, l'homme — ou Type"* [41]. Zaś ów bóg — to również

---

[35] [olśnienie ogólne, mnoży je u wszystkich przez fakt komunikacji] *Solennité.* OC, s. 355.

[36] [wysoko jak niesie się krzyk]

[37] [między wszystkimi i sobą w zwijającej się ku chórowi wzniosłości] *De même.* OC, s. 396.

[38] [rozpostarty, całkowity, naśladowany z daleka przez aktora stojącego na drugim planie] *Catholicisme.* OC, s. 394.

[39] [wskazuje i usuwa mityczną obecność, z którą stopiliśmy się] *De même.* OC, s. 396.

[40] [Scena to oczywiste ognisko przyjemności doświadczonych wspólnie, a także, po głębszym zastanowieniu, majestatyczne otwarcie na tajemnicę, dla dojrzenia wielkości której jesteśmy na świecie.] *Le Genre.* OC, s. 314.

[41] [nagła przepaść przez boga uczyniona, człowiek — albo Typ] *Catholicisme.* OC, s. 393.

człowiek, a raczej Człowiek — ale pogrążony w dalach i abstrakcjach mitologii. Zatem muzyka urzeczywistnia *„une pénétration, en réciprocité, du mythe et de la salle”* [42], przy czym jedno skupia idealnie drugie, drugie zaś pozwala cieleśnie i w zwielokrotnieniu żyć pierwszemu.

Droga tej teatralnej osmozy jest przez Mallarmégo wyśniona dokładniej w brudnopisach notatek, przeznaczonych zapewne do opracowania „Księgi”. Usiłuje on tam naszkicować trudny stosunek wzajemnego prowokowania między celebrantem — czytającym hymn — a jego publicznością. Celebrant wchodzi najpierw w rolę wydobywającego: z tajemniczo mrocznej, macicznej masy tłumu wydobywa zagrzebaną transcendencję.

> *Opération: — le Héros dégage — l'hymne (maternel) qui le crée, et se restitue au Théâtre que c'était — du Mystère où cet hymne enfoui* [43].

Wzajemne tworzenie Bohatera (typu) i publiczności (Teatru) dokonuje się za pośrednictwem poematu, który jest utajony w publiczności, ale który celebrujący przenosi ze stanu potencjalnego w aktualny, aby przez ten wynalazek stworzyć samego siebie, a następnie odesłać go mnogiej publiczności, która przyswoi go z kolei sobie. Pozostaje jednak trudność podstawowa: skoro celebranta naprawdę stwarza ów odkryty poemat, jak może on go na początku wydobywać z tłumu? W jaki sposób nie istniejący jeszcze człowiek zdołał wydobyć z nieistnienia publiczności prawdę istotną, poprzez którą stwarza samego siebie oraz umożliwia owej publiczności wymyślenie z kolei siebie? Mallarmé potyka się więc znowu o zasadniczy problem inicjatywy; na marginesie poprzedniej notatki pisze te wiele wyjaśniające słowa: *„mais à quel état apparaît-il mal au début?”* [44]. Ten nie do pomyślenia początek można wyobrazić sobie jedynie jako Misterium: *„Le Drame est causé par le Myst. de ce qui suit — l'Identité (Ideé) Soi — du Théâtre et du Héros à travers l'Hymne”* [45]. Misterium jest także następujące równanie: *„th. est le développement du héros ou héros le résumé du th.”* [46]. Ale kto sformułuje wpierw to równanie? Mallarmé nie mówi nam tego jeszcze.

Nie mogąc określić dramaturgicznej inicjatywy, opisze wszakże obszernie dokonywanie się teatralnej akcji już puszczonej w ruch. Wiemy na przykład, że teatralna identyczność, wynagrodzenie „rozdźwięku” [47], rozdzielającego bohatera i publiczność, dokonują się na odległość: *„espace vacant, face à la scène: absence d'aucun, où s'écarte l'assistance et que ne*

---

[42] [przenikanie nawzajem mitu i widowni]

[43] *Igitur.* OC, s. 428, i *Le Livre*, s. 4 (A).

[44] [lecz w jakim stanie pojawia się on źle na początku?]

[45] *Igitur.* OC, s. 428, i *Le Livre*, s. 4 (A).

[46] [t. jest rozwinięciem bohatera, albo też bohater streszczeniem t.] *Igitur.* OC, s. 429, i *Le Livre*, s. 5 (A).

[47] *Ibidem.*

franchit le personnage" [48]. Owa postać to jakby dwuznaczny aktor, będący nośnikiem dwóch obecności — reprezentuje po pierwsze j a sprzed metamorfozy, ale jest również wcieleniem i symbolem J a przemienionego: wskazuje on, jak wiemy i *„recule la présence mythique avec qui on vient se confondre"* [49], ale usuwa ją w s i e b i e, bowiem on jest również tą obecnością. Ja staje się bohaterem, w którym każdy się gubi i rozpoznaje. Przeto publiczność teatralna nie a s y s t u j e, a nawet nie gra roli świadka, lecz u c z e s t n i c z y, i to całkowicie:

> *l'action, en cours, ne s'isole étrangère et nous ne démeurons des témoins: mais, de chaque place, à travers les affres et l'éclat, tour à tour, sommes circulairement le héros — douloureux de n'atteindre à lui-même que par des orages de sons et d'émotions déplacés sur son geste ou notre afflux invisible* [50].

Oto przykład naprzemiennego przechodzenia, w którym m y i o n stopniowo realizują się nawzajem, wymieniając się swoimi „burzami", „lękami" i „przypływami". Ten obieg należałoby zresztą nazwać raczej spiralą, jako że każde jego okrążenie, każde przebiegnięcie do punktu wyjścia wznosi nas na wyższy szczebel bytu. Ta progresja dochodzi w końcu do kulminacyjnego punktu istnienia, do pojawienia się, które jest zarazem zniweczeniem: *„dans quelque éclair suprême... s'éveille la Figure que Nul n'est"* [51]. Błysk ten — objawienie wszystkich i nikogo — jest nader podobny do błyskawicy, która przenikała, jak wiemy, uświęcała i unicestwiała już ściętego bohatera. Również tu przebudzenie jest śmiercią, a triumf klęską.

> *Dr. n'est insoluble que parce qu'inabordable on n'en a pas l'ideé* ⟨tj. zapewne to można tylko przeżyć, czynnie doświadczyć⟩, *à l'état de lueur seulement, car il est r é s o l u tout de suite, le temps d'en montrer la défaite, qui se déroule fulguramment* [52].

Jednak w chwili uderzenia gromu bohater i publiczność uchwycą się nawzajem w swojej istocie. Dzięki *„réciprocité, dont résulte l'in-individuel"* [53] — ja — *„personne n'est-il"* — otwiera się *„sur sa statue, à tous"* [54].

---

[48] [wolna przestrzeń naprzeciw sceny: nieobecność kogokolwiek, skąd usuwa się asysta, a gdzie postać nie dochodzi] *Catholicisme*. OC, s. 393.

[49] *De même*. OC, s. 396.

[50] [trwająca akcja nie oddziela się jako coś obcego i my nie pozostajemy jej świadkami, ale z każdego miejsca, poprzez lęki i wybuchy kolejno jesteśmy na przemian bohaterem — bolejącym, iż dociera do siebie jedynie przez burze dźwięków i wzruszeń przeniesionych na jego gest albo na idący od nas niewidzialny przypływ] *Catholicisme*. OC, s. 393.

[51] [w jakimś najwyższym błysku... budzi się Figura, którą Nikt nie jest] *Richard Wagner*. OC, s. 545.

[52] *Le Livre*, s. 4 (A).

[53] *Ballets*. OC, s. 304.

[54] *Catholicisme*. OC, s. 393.

3. Obrazy tłumu

Podstawą tego rodzaju alchemicznych operacji jest u Mallarmégo oryginalne urojenie na temat tłumu, a raczej dwa urojenia, wyraźnie odróżniające się, zależnie od tego, czy ów tłum jest przezeń ujmowany jako nieciągła mnogość czy też jako gładka ciągłość masy. Nieciągła publiczność teatralna powstaje z dodawańia do siebie jednostek; łatwo rozpoznać w niej dodawanie oczu — lśniących „rubinów", lub twarzy — „*tenez, les mille têtes*" [55]. Myśl może wówczas igrać, każąc przed sobą migotać, jak gdyby zapalała lśniące szkiełka żyrandola, całemu pointylizmowi tego zwielokrotnionego rozbłysku. Lubi ona śledzić w rozproszonej architekturze publiczności arabeskowatą drogę jakiegoś motywu, który zaczepia się tu i ówdzie, ukazuje się „*au filigrane d'or de minuscules capotes, miroite en le jais*" [56] lub w niejednej egretce, która „*luit divinatoire*" [57]. Posługuje się jednak nieciągłością przede wszystkim w celu pewnego zredukowania, przebiegnięcia i powrotu do siebie. Później, w związku z „Księgą", gdzie proceder ten osiąga swoją pełnię, zbadamy operację, polegającą na przeciwstawieniu różności samej sobie, by skupić ją w sobie i przezwyciężyć jej przypadkowość. Zorganizowany w ściśle antytetyczne pary tłum zniesie siebie przez autorefleksję i pozwoli przemienionemu j a osiągnąć poprzez siebie jego ogniskową prawdę. Nieciągłość publiczności, podobnie jak nieciągłość poematu, pozwoli Malarmému raz jeszcze dokonać operacji „*deux à deux*".

Najczęściej jednak Mallarmé roił sobie swoją publiczność jako zwartą, ciągłą masę ludzkości, rozciągliwą bryłę, w którą hymn zagłębi swoje strzały światłości. Nie ma już rozproszonych jednostek, migotających spojrzeń ani wyróżniających się szczegółów — jest tylko gładka powierzchnia, która oczekuje i otacza jak gdyby nie zróżnicowane jeszcze źródło życia. Tłum w teatrze jest przeto dla Mallarmégo realizacją doskonale bezkształtnego i jednorodnego stanu człowieczeństwa. Łatwo się domyślić, że ta zwierzęcość może kryć w sobie jakąś tajemnicę: wygładzona głębia zawiera w sobie zasadniczą czerń, gęstość wyposażona jest jak gdyby w mroczną władzę zamykania się, odrzucania jakiegokolwiek wpływu intelektualnego. Mallarmé potwierdza to ironicznie:

> *Il doit y avoir quelque chose d'o c c u l t e au fond de tous, je crois décidément à quelque chose d'abscons, signifiant fermé et caché, qui habite le commun* [58].

---

[55] [patrzcie — tysiące głów] *Plaisir sacré*. OC, s. 390.

[56] [w filigranie złotym maleńkich płaszczy, błyska w dżecie]

[57] [lśni wieszczo] OC, s. 390.

[58] [Musi być w głębi wszystkich coś t a j e m n e g o, stanowczo wierzę w coś tajemnego, znaczącego, zamkniętego i ukrytego, co mieszka w ogóle ludzi.] *Le Mystère dans les lettres*. OC, s. 383.

To coś zamkniętego, ukrytego, co tu wypowiedziane jest humorystycznie, będzie dla Mallarmégo stanowiło podstawowy atrybut wszelkiego tłumu.

Ale kto mówi o ukryciu, zakłada zarazem coś do ukrycia. A przeto ów element tajemny w zbiorowości jest więc również oparciem jakiejś nadziei. W mroku wszelkiej ludzkiej masy, w ciemności „*hantant fonds humain sis aux gradins*" [59] i pod zasłoną jej pierwszego odtrącenia lęgną się prawdy i moce przyszłości. Coś „*gît au sein, inconscient, de la foule*" [60] — coś, co artysta wydobędzie i wyposaży w świadomość. Tłum jest zatem dla Mallarmégo określeniem jakiegoś elementu pierwotnego, podziemnej, macicznej zwierzęcości, na którą bez trudu rzutuje znane symbole początku. Gęsty, głęboki, substancjalny — jest to „*la foule qui commence à tant nous surprendre comme élément vierge, ou nous mêmes...*" [61]. Jeśli milczy, to „*d'un riche mutisme*" [62]. Powiązanie z muzyką, a zwłaszcza z jednomyślną postacią instrumentacji, jaką jest orkiestra, „*où gît la collective grandeur*" [63], ukazuje zresztą wyraźnie, jak się przekonamy, jego pierwotny charakter i wartość inchoatywną. Odseparowany początkowo od tłumu przez pragnienie wewnętrznego wyrafinowania i chęć uratowania przed nim „świętości" i „tajemnicy" [64] wszelkiej sztuki, teraz oto Mallarmé — zapewne pod wpływem Wagnera — na ten sam tłum nakłada znów znaki tajemnicy i idealności. „*En la foule ou amplification majestueuse de chacun gît abscons le rêve*" [65]. Nie należy się dziwić temu odwrotowi — wyjaśnia je odwrócenie barbarzyństwa — odpychającego i złowieszczego stanu tłumu — w utopijny i idealny dla Mallarmégo, jak wiemy, stan prostoty. Mallarmé polubi na przykład melodramat, który pozwala mu „*replonger, de quelque part, dans le peuple... au saint de la Passion de l'Homme ici libéré selon quelque source mélodique naïve*" [66]. W romantycznej jeszcze zgoła projekcji przypisuje Mallarmé swojej wymarzonej publiczności naiwność i spontaniczne, bezpośrednie bogactwo, którymi sam cieszył się w młodości, a które odebrał mu potem wiek dojrzały — i, być

---

[59] [wynosząc ludzkie zasoby położone na stopniach] *La Cour.* OC, s. 416.

[60] [coś tkwi w łonie nieświadomym tłumu] *Richard Wagner.* OC, s. 541.

[61] [tłum, który zaczyna we wszystkim nas tak zaskakiwać jako element dziewiczy — lub my sami...] *Plaisir sacré.* OC, s. 390.

[62] [bogatą niemotą] *Ibidem.*

[63] [gdzie tkwi zbiorowa wielkość] *Ibidem.*

[64] *L'Art pour tous.* OC, s. 257.

[65] [W tłumie albo majestatycznym wzmożeniu każdego leży ukryty sen.] *Crayonné au théâtre.* OC, s. 298.

[66] [pogrążyć się ponownie skądś w ludzie... w świętej Pasji Człowieka, tu wyzwolonego zgodnie z jakimś naiwnym źródłem melodycznym] *Crayonné au théâtre.* OC, s. 296.

może, także literatura. Tłum, w którym dopatruje się zasobów głębi i żywotności, jest więc dla niego uosobieniem ogromnego dzieciństwa uprzedmiotowionego.

W płynności tego odnalezionego dzieciństwa możemy więc — podobnie jak w rozruchach, które są burzą tłumu — „*ruisseler, (nous) confondre, et renaître, héros*” [67]. Odrodzenie przechodzi tu jeszcze przez głęboką płynność, wiąże się z nocą i zabłąkaniem. Podobnie jak w miłość czy śmierć można „pogrążyć się” w tłum, „zanurzyć” się w nim, w nim skąpać się w nieskazitelności, poprzez to, co tajemne i zwierzęce, odnaleźć wielkie prawdy początków. Co więcej — tłum pozwala wyobraźni śledzić w sobie konkretnie genezę „idealnej” bezosobowości. Daleki i bezkształtny, zdaje się bowiem całą swoją bezpośrednią anonimowością przygotowywać najwyższą, istotną anonimowość Bohatera. Bezosobowość, zrazu niejasno rozproszona w ludzkiej masie, skupia się na koniec w mitycznej jednostce, w której owa zbiorowość ujmuje się i znosi. A przeto tłum lepiej niż szyba czy grób zdaje sprawę z neutralności wyłaniającej się poza nim postaci. Podstawowy atrybut zbiorowości — niezróżnicowanie — skupia się w nim i zestala w jedną świadomość bez oblicza.

Takie są najogólniejsze zarysy żywej dialektyki, która łącząc jednego ze wszystkimi umożliwia rojenie o przyszłym teatrze. Niełatwo będzie określić, jak się domyślamy, do kogo będzie należała w tym teatrze inicjatywa. Mallarmé przyznaje ją czasem owemu Ja, którego „*ignition... originellement la seule*” [68] posiada, jak się zdaje, priorytet ontologiczny, niekiedy zaś przerzuca ją na tłum, „*à qui l'on ne cèle rien, vu que tout émane d'elle*” [69] i który stanowi dla poety jakby ogromny rezerwuar natchnienia. Zaś poeta pozbawiony jest możności, dopóki nie jest przez niego poruszony. Mallarmé nie oddziela zatem dwóch biegunów swojej dramaturgii. Podobnie jak w liturgicznym unisono, dostrzega on w konwersacji lub w stosunku teatralnym

> *l'existence d'une personnalité multiple et une, mystérieuse et rien que pure. Quelque chose comme le Génie, écho de soi, sans commencement ni chute, simultané, en le délire de son intuition supérieure* [70].

Nowa cudowna definicja geniusza: jednostka globalna, przemieniona w sobie przez łaskę, doraźna i trwała zarazem, dysponująca media-

---

[67] [spłynąć, zmieszać (się) i odrodzić bohaterem] *La Musique et les Lettres*. OC, s. 654.

[68] [zarzewie... pierwotnie jedyne] OC, s. 53.

[69] [któremu nie przemilcza się niczego, jako że wszystko emanuje z niego] *Le Jury de peinture pour 1874*. OC, s. 700.

[70] [istnienie osobowości mnogiej, a jednej, tajemniczej i nad wszystko czystej. Coś w rodzaju Geniusza, echo Siebie, bez początku ni upadku, równoczesne, w delirium swojej wyższej intuicji] *De même*. OC, s. 395.

cją całkowicie już wewnętrzną. Trzeba więc przyznać, że jeśli inicjatywa gdzieś istnieje — a niewątpliwie musi gdzieś istnieć, by pojedyncze i mnogie j a zaczął obiegać ów ruch geniusza — nie może jej być ani *w* jednostce, ani *w* wielości, lecz m i ę d z y nimi, w aktywnej przestrzeni, która oddziela je i pozwala im spełniać się nawzajem. Jest ona w ich zderzeniu, wyłania się z pierwszego zbliżenia, które wywołuje jej jak gdyby katalizę.

Lecz samo zbliżenie nie mogło dokonać się poza językiem, potrzebny był w tym celu pretekst: u t w ó r — mówiony lub śpiewany. Każda msza opiera się na jakiejś liturgii słownej. Mallarmé nie wierzy bowiem, by w obecnym stanie naszej kondycji ontologicznej milczenie mogło stworzyć od razu jakąś intymność; było to zapewne możliwe, dopóki człowiek korzystał ze statusu rajskiego. Dziś, kiedy edeniczna bezpośredniość została zatracona, jest to niemożliwe. Trzeba zatem powrócić do słów, bowiem w ich zniechęcającej nieprzejrzystości zawarta jest jedyna dla nas nadzieja pogodzenia. Znane sformułowanie, dwuznaczne zresztą: dać słowom „inicjatywę", w którym zawiera się cały projekt literacki Mallarmégo, ma, jak się zdaje, sens dwojaki: słowa będą musiały, oczywiście, stać się w codziennym języku aktywne i nowe, ale niewątpliwie także i po to, by umożliwić wymawiającym je ludziom odtworzenie między sobą daru wzajemnego oddziaływania oraz łaski bezpośredniej wymiany. Inicjatywa jest więc *w* słowach po to tylko, by być także m i ę d z y ludźmi. Stwierdzenie to jednakże przenosi jedynie nasze pierwsze pytanie do nowej i trudniejszej dziedziny — dziedziny ekspresji. Jak słowa będą przejmować inicjatywę? Jakie będą ich powiązania z nazywanymi przez nie przedmiotami? Jaki będzie status owych nazywanych przedmiotów? Ogólnie: jaką rolę marzenia Mallarmégo wyznaczą rzeczom — bez których nie byłoby słów — słów, bez których niemożliwe byłoby porozumiewanie się między ludźmi... Takie dociekania będą przedmiotem estetyki. Tu chcielibyśmy wydobyć tylko najbardziej elementarne jej aspekty. Zamierzamy, wychodząc w miarę możliwości od jej substruktur, określić wyobraźnię estetyczną Mallarmégo.

Przełożył *Janusz Lalewicz*

IV. RECENZJE I PRZEGLĄDY

Pamiętnik Literacki LXII, 1971, z. 2

Zofia Szmydtowa, STUDIA I PORTRETY. (Indeks opracowała Anna Lisowska). (Warszawa 1969). Państwowy Instytut Wydawniczy, ss. 442, 2 nlb.

Zofia Szmydtowa, choć autorka obszernej monografii Cervantesa, wypowiada się chyba najchętniej w małych formach naukowych. Takie właśnie, drobniejsze rozmiarami rozprawy, artykuły, teksty pierwotnie do wygłoszenia przeznaczonych referatów, portretowe sylwetki — złożyły się na tom wydany ostatnio. W porównaniu z dwiema poprzednimi książkami (*Rousseau — Mickiewicz*, 1961; *Poeci i poetyka*, 1964), gdzie materiał skupiony był wokół wyraźnych centrów problemowych, *Studia i portrety* już tytułem zapowiadają zbiór bardziej luźny i różnorodny. Potwierdza to rzut oka na spis treści: 25 prac na 430 stronach, literatura staropolska i polski romantyzm, Cervantes, Rousseau, Lafontaine, wspomnieniowe charakterystyki zmarłych badaczy literatury. Traktowana w oderwaniu od całości dorobku autorki, książka mogłaby się wydać zbiorem nieskomponowanym, powstałym trochę z przypadku, w efekcie opróżnienia zawartości szuflad, w których w ostatnich latach narosły rzeczy różne pod względem tematu, gatunku wypowiedzi naukowej, a także wagi, rzecz jasna.

Tylko że taka izolacja byłaby i niewłaściwa, i wręcz niemal niemożliwa. Recenzencki obowiązek pamiętania o pracach wcześniejszych wynika nie tylko z tego, że wydanie *Studiów i portretów* niemal zbiegło się w czasie z jubileuszem autorki, ale przede wszystkim z charakteru twórczości naukowej, która tłumaczy charakter książki. Chyba zresztą jest i odwrotnie: ta pozorna *silva rerum* wyraziście odsłania zakres zainteresowań, stanowisko metodologiczne, system wartości, które stały się podstawą całości naukowego pisarstwa Zofii Szmydtowej.

Sądzę, że najważniejszą cechą tego pisarstwa jest wierność — ludziom, książkom, przekonaniom, tematom.

Jeśli podziwiamy imponującą erudycję Zofii Szmydtowej, fakt, że porusza się swobodnie po rozległym terenie literatury polskiej od w. XVI po romantyzm, antyk zaś i literatury romańskie traktuje nie tylko jako materiał porównawczy, lecz nieraz jako przedmiot ważkiego sądu własnego — to musimy pamiętać, że granice tego terenu zostały wyznaczone bardzo wcześnie, chyba jeszcze w latach studenckiego terminowania. Renesans i romantyzm, epoki, które najsilniej przyciągają uwagę autorki, były przedmiotem zainteresowań Bronisława Chlebowskiego, który uczył młodziutką Zofię Gąsiorowską na warszawskiej pensji, a także Ignacego Chrzanowskiego i Stanisława Windakiewicza, jej profesorów na Uniwersytecie Jagiellońskim.

Jeśli się pamięta o głęboko osobistym stosunku do literatury, właściwym Zofii Szmydtowej, wybór tych dwu epok, biegunowo różnych zarówno w zakresie poetyki jak podstaw filozoficznych, wydaje się zaskakujący. Rzecz w tym, że autorka *Studiów i portretów* rzadko zajmuje się w romantyzmie utworami typowo romantycznymi, a w literaturze renesansu nieprzypadkowo penetruje przede wszystkim

okres przełamywania się renesansowego klasycyzmu i tendencji manierystycznych. Można by powiedzieć, że Zofia Szmydtowa godzi romantyzm z klasycyzmem, śledząc właśnie ich formy przejściowe, pograniczne, mieszane: Cervantes-manierysta, Rousseau-sentymentalista, Norwid, a jeśli Mickiewicz, to jako autor jeszcze klasycznej *Grażyny* lub już nie całkiem romantycznego *Pana Tadeusza*.

Jeśli przeciwieństwo romantyzmu i klasycyzmu sprowadzić do antynomii postaw: buntu z jednej i afirmacji porządku świata z drugiej strony, to na owym pograniczu trzeba by szukać reprezentantów „trudnej zgody", skłonnych do wątpienia, ironii i drwiny, zaangażowanych w centralne sprawy epoki, ale niechętnie opowiadających się jednoznacznie za programem którejkolwiek z wojujących ze sobą stron — irenistów, konformistów, *outsider*'ów. Między zgodą a buntem oscyluje także ich stosunek do konwencji literackich: głębokie osadzenie w tradycji literackiej, skłonność do stylizacji, ale także do parodystycznych przekształceń i synkretycznego łączenia wzorów przeszłości. W szerokiej gamie tych możliwości mieszczą się Ariosto, Norwid, Rousseau, Kochanowski, Cervantes, Erazm, nawet Krasicki.

Niemal żaden z pisarzy, żadne z dzieł omawianych w *Studiach i portretach* nie pojawia się w twórczości Zofii Szmydtowej po raz pierwszy. Temat podjęty nigdy właściwie nie znika z pola widzenia, stale się go drąży, ogląda z nowej strony, uzupełnia nowym materiałem, poszerza o ogniwa pokrewne. Potwierdza to wyznanie autorki o stale odczuwanej trudności „zakreślenia granic", pogodzenia się „z umownością tego, co nazywamy początkiem i końcem" (s. 397). Liczne studia ostatniego tomu stanowią dopowiedzenia, aneksy, rozwinięcia pomysłów potraktowanych dawniej szkicowo. Najwyraźniej dotyczy to prac o Cervantesie, Norwidzie i *Panu Tadeuszu*. Kiedy indziej wyniki dawniejszych studiów szczegółowych zostają ujęte w krótkiej, syntetyzującej formie okolicznościowego referatu (Rousseau) lub typologicznym opisie genologicznym (poetyka gawędy).

Zofia Szmydtowa unikała zawsze zarówno „czystej" teorii literatury, jak wszelkich deklaracji i rozważań metodologicznych. Jej stanowisko zrekonstruowane na podstawie prac historycznoliterackich wydaje się jednak konsekwentne, choć trudno by je zmieścić w granicach któregoś z głośnych kierunków badawczych ostatniego pięćdziesięciolecia. I tutaj znowu uderzające jest przejęcie inspiracji metodologicznych od mistrzów młodości i stopniowe doskonalenie, precyzowanie języka badawczego w granicach przyjętych założeń.

Zamknięcie tomu stanowi pięć portretów — wspomnień o zmarłych historykach literatury. Będąc świadectwem wzruszającej wierności ludziom, pamięci o mistrzach młodości i przyjaciołach, stanowią próbę opisu i oceny naukowego ich dorobku, a pośrednio wskazują wartości i sprawy bliskie samej autorce. Znaczące jest tutaj już zestawienie nazwisk: Bronisław Chlebowski, z jego biografizmem nastawionym na odtworzenie „wizerunku duchowego" pisarza i pozostającym w równowadze w stosunku do celów interpretacyjnych, pracy nad samym dziełem literackim; Józef Ujejski, w którym autorka widzi przede wszystkim subtelnego badacza arcydzieł; Ignacy Chrzanowski, który wyrasta z pozytywizmu, ale podejmuje pewne wątki antypozytywistyczne, podporządkowuje warsztat filologiczny problematyce aksjologicznej, traktując literaturę jako źródło wartości także, a może przede wszystkim pozaestetycznych, a historię literatury jako działalność pedagoga i moralisty; Wacław Borowy, mistrz analizy i interpretacji „zamkniętej", przejęty ideami Crocego, precyzyjnie operujący narzędziami teoretycznoliterackimi, lecz przeciwny oderwanym spekulacjom teoretycznym; Rafał Blüth, dręczony poczuciem niedoskonałości, w literaturze wciąż od nowa poszukujący ludzkiej prawdy, która w jakiejś mierze byłaby jego prawdą własną.

Przy wielu różnicach łączy ich wszystkich owo nastawienie na żywą wartość w literaturze. Z niego wynika skupianie uwagi na dziełach i pisarzach najwybitniejszych, a omijanie marginesów, niechęć do zajmowania się zjawiskami drugorzędnymi, do rejestrowania i opisu faktów, które może uwzględnić trzeba w „pełnym obrazie" historycznym, ale których wartość zwietrzała w czasie. Wynika także próba realizowania w granicach historii literatury pewnych funkcji właściwych krytyce literackiej, a co za tym idzie — poszerzenie odbiorczego adresu na szeroką „publiczność czytającą", generalne nastawienie na popularyzację. Przejawia się ona w podejmowaniu zadań czysto popularyzatorskich, w pisaniu do magazynów ilustrowanych, a nawet dzienników, ale przede wszystkim w trosce o literackie walory wypowiedzi naukowej, w unikaniu obfitości terminów i „zagranicznych słówek".

Zofii Szmydtowej wydaje się przyświecać to samo generalne założenie. Obca zmiennym fascynacjom metodologicznym, równie daleka od tradycyjnego genetyzmu i faktograficznego przyczynkarstwa jak od formalizmu i kierunków mu pokrewnych, kroczy własną ścieżką, zachowując wobec sporów metodologicznych pewną zdroworozsądkową równowagę, opartą na zasadzie każdorazowego dostrajania narzędzi do przedmiotu, a nie odwrotnie.

Owe narzędzia stanowią kategorie poetyki opisowej, głównie pojęcia genologiczne, opis poetyk sformułowanych, a przede wszystkim metoda komparatystyczna. Przedmiot zaś to dzieło literackie traktowane nie jako autonomiczny przedmiot estetyczny, lecz jako wypowiedź podmiotowa, autorska, dokument duchowej biografii. W portrecie przedmiotem staje się całość układu autor—dzieło, którego trwałość jest oczywista i bezdyskusyjna, a obydwa człony równie interesujące. Koncepcja historii literatury bez nazwisk byłaby dla Zofii Szmydtowej całkowicie nie do przyjęcia, jak i niektóre koncepcje poetyki historycznej.

Dlatego analizując wypowiedzi programowe badacza redukuje je raczej do twórczej osobowości autora niż do systemów szerszych, takich jak np. poetyka prądu. Dostrzegając w *Dziadach* echa Platońskiej koncepcji poety-boga (*nb.* o niej to, w sposób trochę niejasny, mowa i w szkicu o Cervantesie na s. 111) przypomina, że jej zwolennikami byli Scaliger i Sarbiewski, i dodaje: „W Polsce nie poszedł za tym poglądem Kochanowski trzymający się ziemi i spraw ludzkich, na które dzięki natchnieniu mógł patrzeć z wysokości (*Muza*), czyli z właściwej perspektywy" (s. 161). Cytat ten znamienny jest przez nieco chyba żartobliwie użyty chwyt mowy pozornie zależnej. Badacz poetyki sformułowanej musi się natknąć na podstawową trudność metodyczną: czy pozostać na gruncie języka teoretycznego epoki, czy „przełożyć" kategorie autora na język współczesnej poetyki opisowej, czyli w praktyce wprowadzić terminologię nacechowaną związkiem z którymś ze współczesnych kierunków metodologicznych. Jeśli badacze młodszej generacji wybierają rozwiązanie drugie, Szmydtowa — pierwsze. Wybór języka determinuje tu także sposób selekcji problemów i ich uporządkowanie. Zachowuje autorka szacunek dla hierarchii i kolejności spraw narzuconej przez referowany tekst, nie próbuje ich strukturalizować, modelować, rzadko przymierza do modeli ogólniejszych. Tak w pracy *Cervantes o poezji* ogranicza się do wskazania analogii w stosunku do autorów poetyk humanistycznych, a także sprzeczności w poglądach i niezgodności poglądów z praktyką literacką.

Ów chwyt mowy pozornie zależnej występuje często i wtedy, gdy Szmydtowa analizuje tekst literacki. Głównym celem interpretacji staje się precyzyjne odczytanie autorskiego zamiaru, przekazanie czytelnikowi niejasnej czasem myśli autora.

Ten podmiotowy — a chciałoby się rzec: humanistyczny — punkt widzenia leży u podstaw szczególnego zainteresowania, jakim Zofia Szmydtowa darzy utwory

autobiograficzne oraz te, w których bohaterem jest postać autentyczna (Tęczyński, malarz Byczkowski w *Menego* Norwida, dawniej Żółkiewski). Mistrzowska analiza sposobów idealizującej transpozycji rzeczywistości, zagęszczania, eliminacji szczegółów trywialnych i makabrycznych, służy tu próbie odczytania prawdziwych postaw i uczuć ludzi, którzy kiedyś żyli. W niektórych przypadkach wynika z tego po prostu interesująca interpretacja, kiedy indziej niebłaha sugestia teoretycznoliteracka. Tak dyskutowaną ostatnio kategorię wirtualnego odbiorcy wzbogacają rzucone mimochodem uwagi na temat podwójnego odbiorcy listu poetyckiego, programowania czytelnika poprzez obecnego w utworze rzeczywistego adresata.

Operując pojęciem genologicznym czy, jak w świetnym studium o gawędzie, zajmując się jego sprecyzowaniem, chętnie przechodzi Zofia Szmydtowa do porządku ponad historycznymi uwikłaniami, historyczną postacią gatunku, opowiada się jakby za jego klasycystyczną koncepcją idealizującą. Najbardziej uderzającym przykładem jest propozycja określenia *Pamiątki Janowi na Tęczynie* jako powieści poetyckiej, wywiedziona z subtelnej paraleli z *Marią* Malczewskiego.

Bo przy całym wyczuleniu na obecność w literaturze elementów konwencjonalnych i powtarzalnych — i tu niechętnie rezygnuje autorka z ujęcia podmiotowego. Podobieństwa literackie traktuje w sposób naturalny nie tyle w kategorii genetycznie ujętych „wpływów", ile jako odbicie duchowego pokrewieństwa autorów. Stąd tak często rozpina śmiałe paralele ponad epokami.

Próba opisu postawy i metody twórczej autorki *Studiów i portretów* może być odczytana jako rodzaj uniku, cofnięcie się przed referowaniem merytorycznym książki tak bogatej erudycyjnie, niemożność ustosunkowania się do szczegółowych tez dotyczących tak szerokiego i różnorodnego materiału. Poniekąd tak jest istotnie. Niechże więc wolno będzie zatrzymać uwagę przede wszystkim na studiach dotyczących literatury starszej, bliższych własnym zainteresowaniom i kompetencjom recenzentki.

Nowa Ariadna, czyli rzecz o „Pamiątce Janowi na Tęczynie" ukazuje w sposób może najpełniejszy Zofii Szmydtowej sztukę interpretacji. Posuwaniu się naprzód analizy utworu towarzyszy tu stopniowe poszerzenie pola widzenia — o inne utwory Kochanowskiego na ten sam temat, o teksty antyczne, które pełną rolę inspiracji lub źródła gotowych rozwiązań, o utwory renesansowe, w których pojawiają się rozwiązania analogiczne, aż po dzieło romantyczne, w którym autorka dostrzega uderzające podobieństwa do analizowanego poematu Kochanowskiego.

Motywy zsyntetyzowane w *Pamiątce* pojawiają się wcześniej w dwu drobniejszych utworach poświęconych Tęczyńskiemu i jego przedwczesnej śmierci: w łacińskiej *Elegii* III, 4 oraz w *Nagrobku Tęczyńskiemu*. Autorka trafnie wyprowadza z nich dwie postawy liryczne możliwe w poezji epicedialnej: w elegii śmierć pokazana jest niejako poprzez przeżycia ludzi bliskich zmarłemu, którzy boleją nad stratą (byłby to sposób znamienny dla terenu), w nagrobku podmiot wypowiadający nie próbuje się utożsamiać z osieroconymi ani ze zmarłym, przemawia z dystansu, jako ktoś osobny, z urzędu niejako powołany do upamiętnienia postaci zmarłego i pocieszenia bliskich. Nagrobek jest więc chłodny, argumenty konsolacyjne apelują raczej do intelektu niż do uczuć, choć poeta nadał im pewną intymność przez zastosowanie stylu kolokwialnego. W *Pamiątce* przeplatają się obie te postawy. Narrator prezentuje przeżycia i cierpienia bohaterów (samego Tęczyńskiego i nieszczęsnej królewny), mnożąc liryczne przytoczenia. Drugim tematem utworu jest sława, a właściwym podmiotem poeta w roli dawcy sławy.

Myśl o dobrej sławie należy do głównych motywów myślowych literatury

renesansowej i stanowi element istotny humanistycznych programów literackich. Jednym ze sposobów przezwyciężenia śmierci, klasycznym argumentem na rzecz pogodzenia się z porządkiem świata, w którym istnieje śmierć, jest możliwość przetrwania w pamięci potomnych. Poeta, artysta zapewnia ją sobie dziełem własnym, inni potrzebują jego pomocy. Ale istnieje ścisła zależność — chciałoby się rzec: wspólnota interesów — między bohaterem i poetą. Im wybitniejszy poeta, tym większa szansa przetrwania utworu, a więc i pamięci o bohaterze, ale im szlachetniejsza postać bohatera, tym większa waga tematu, tym większa wartość utworu (niezwykłość *Trenów* wynika właśnie z przekreślenia tej zależności). Istnieje tu przejście, łącznik między programem humanistycznym i funkcjami dydaktycznymi literatury, które akcentują pisarze typu Reja. Rolę poety — dawcy sławy łatwo połączyć z rolą dostarczyciela wzorów moralnych, upamiętnienie z parenezą.

Jest w *Pamiątce* znamienny kryptocytat — opis spotkania Ariadny i Tezeusza, przejęty od Katulla. Rzecz charakterystyczna, Kochanowski nie tylko posłużył się przekładem obcego tekstu, ale i cudzym pomysłem kompozycyjnym: w oryginale fragment ten również pełni rolę wtrętu, „epylionu w epylionie" (temat główny to wesele Peleusa i Tetydy). Przedstawiając miłość Tęczyńskiego do królewny Cecylii, Kochanowski czyni wszystko, by udaremnić możliwość traktowania zamierzonego małżeństwa jako mezaliansu. W tym celu przywołuje antyczną paralelę, sugerując niezwykłość bohatera (porównanego z Tezeuszem) i niezwykłą miłość Cecylii — nowej Ariadny. Przydaje mu się jednak tylko część początkowa mitycznej opowieści, toteż dyskretnie przemilcza ciąg dalszy: zdradę Tezeusza, porzucenie Ariadny na wyspie Naksos i pocieszenie przez Dionizosa. A przecież czytelnik, do którego adresowana była *Pamiątka*, znał ów ciąg dalszy.

Jeszcze silniej narzuca się ta wątpliwość przy innym porównaniu antycznym, przywołanym także w funkcji nobilitacyjnej. Ród Tęczyńskich zostaje zestawiony z koniem trojańskim, bo jak z konia wyszedł zeń poczet znakomitych mężów. Fakt, że koń trojański kojarzy się z nierycerskim podstępem i zdradą, zostaje całkowicie zlekceważony. Chwytamy tu chyba *in statu nascendi* zjawiska, które rozwiną się w baroku i będą znamienne dla barokowej recepcji antyku. Paralela mitologiczna sygnalizowana w określeniu „nowa Ariadna" pozostaje w związku ze zjawiskiem alegorii i alegorycznej interpretacji mitu. Opowieść mityczna ulega dezintegracji, następuje rozbicie jej na elementy, które zaczynają pełnić rolę znaków względnie samodzielnych. Oderwanie od fabularnego kontekstu sprawia, że można im nadać arbitralnie pewne znaczenie, które jest w najlepszym razie częścią znaczenia pierwotnego, i opatrzyć na stałe znakiem dodatnim lub ujemnym.

Analizie *Pamiątki* towarzyszy w pracy Zofii Szmydtowej dalsze poszerzenie pola widzenia materiałem komparatystycznym: Scena pożegnania i opis zachowania pozostałej na brzegu królewny przypomina rozstanie Protesilasa i Laodamii w *Heroidzie XIII* Owidiusza, a także Fiordiligi i Brandimarta w *Orlandzie szalonym*. Istnieją i dalsze analogie między historią Tęczyńskiego i Cecylii a tamtym wątkiem Ariosta: tu i tam śmierć bohatera następuje w przededniu osiągnięcia przezeń szczęścia, tu i tam budzi sprzeciw, bo jest przedwczesna, bo brutalnie przerywa miłość i niszczy harmonię. Podobny motyw w podobnym ujęciu jest podstawą *Trenów*, a także *Marii* Malczewskiego. To oraz inne podobieństwa *Pamiątki* i *Marii* prowadzą autorkę do refleksji na temat zasadniczych, lekceważonych dotąd pokrewieństw romantyzmu z renesansem.

Sprawa jest ważna. Motyw koła Fortuny, stale grożącego gwałtownym przejściem ze szczytu w najgłębszy upadek, stanowi podstawę renesansowych koncepcji tragizmu. Całun zamiast ślubnej szaty, pogrzeb w przededniu wesela, nieszczęście

dosięgające człowieka w momencie, kiedy mu się wydaje, że pokonał wszystkie przeszkody, kiedy ma najwięcej pewności i nadziei — kruche są wszelkie ludzkie plany i układy, człowiek bezbronny wobec kaprysów losu. Zawsze jednak chodzi o dwa momenty życia, dwa punkty ludzkiej drogi. Zburzenie harmonii zawiera możliwość jej przywrócenia. Czy istotnie tę samą koncepcję tragizmu zawiera romantyczna *Maria*? „Robak się lęgnie i w bujnym kwiecie" — to obraz z ducha barokowy: bliższy myśli o stałym sprzężeniu szczęścia i nieszczęścia, o pozorności wszelkiej harmonii, skażeniu śmiercią wszelkiego życia.

Drugie studium staropolskie Zofii Szmydtowej to *„Lament Sakrypanta" u Ariosta i w spolszczeniu Piotra Kochanowskiego.* Skrupulatne porównanie fragmentu tłumaczenia z oryginałem prowadzi do wniosków rozciągających się na całość przekładowego dzieła Kochanowskiego. Tłumacz nie przekazuje subtelnej gry ironii, hiperboli i żartu, znamiennej dla oryginału, zatraca to, co Słowacki nazywał „ariostycznością". Traktuje temat poważnie. W analizowanym fragmencie przejawia się to podkreśleniem elegijności.

I tu materiał komparatystyczny służy autorce do poszerzania pola widzenia. Trafne i całkowicie przekonywające wydają się uwagi na temat stylistycznych reminiscencji z *Trenów*. Więcej wątpliwości budzi natomiast umieszczenie w kręgu oddziaływań Ariosta *Galatei* Cervantesa oraz *Pieśni* I, 12 Jana Kochanowskiego. We wszystkich tych utworach pojawia się motyw skargi odrzuconego kochanka, który porównuje siebie do ogrodnika, co nadaremnie trudził się nad pielęgnowaniem róży (winnego szczepu), bo plon zebrał kto inny. Ale autorka sama przypomina za Brahmerem o powszechności tego obrazu we włoskiej pieśni popularnej. Również obecność ironii w pieśni Kochanowskiego nie dowodzi jego zależności od Ariosta: ironiczne połączenie powagi i żartu w *Orlandzie szalonym* decyduje o znamiennym, poetyckim charakterze świata przedstawionego i stanowi jedną z zasadniczych więzi strukturalnych (można je porównać ze splotem „rzeczywistości, złudy i gry", tak znakomicie pokazanym przez Szmydtową w szkicu o *Don Kichocie*); autoironia pieśni pozostaje w związku raczej z kreacją bohatera lirycznego, a występuje w wielu innych lirykach czarnoleskich.

Studia i portrety dają tu okazję do poczynienia paru uwag ogólniejszych na temat metody komparatystycznej, której Zofia Szmydtowa jest w polskiej nauce o literaturze ciągle raczej odosobnioną reprezentantką.

Dysponując imponującą erudycją i znakomitym warsztatem filologicznym odziedziczonym po badaczach poprzedniego pokolenia (sądzę, że warto przypomnieć w tym miejscu nazwisko Stanisława Windakiewicza), dokonała Zofia Szmydtowa poważnej korekty i przestrojenia tego warsztatu. Śledzenie podobieństw przestało być celem samym w sobie, stanowi — jak to obserwowaliśmy w szkicu o *Pamiątce* — celowy zabieg interpretacyjny bądź — jak w pracy *Norwid wobec włoskiego odrodzenia* — służy rekonstrukcji kultury literackiej i programu pisarza.

Wątpliwość budzi jednak nie dość precyzyjne pojęcie „oddziaływania", którym autorka obejmuje zjawiska różnego typu.

I tak podobieństwa między *Pamiątką* a *Marią* mają charakter międzyprądowych analogii typologicznych. Podobieństwo stylistyczne dostrzeżone w przekładzie *Orlanda szalonego* Piotra Kochanowskiego w stosunku do *Trenów* i *Pieśni* Jana — wolno traktować jako aluzję literacką (świadome, celowe nawiązanie do cudzego utworu, zasygnalizowane czytelnikowi). Charakter aluzji stylistycznej ma także w noweli Norwida *Tajemnica lorda Singelworth* (zob. studium *Nowele weneckie Norwida. Genius loci*) celnie zauważone przez autorkę podobieństwo początku przemówienia ulicznego mówcy Toniego di Grazia do sławnej mowy Cycerona przeciw Katyli-

nie. Jak każde nawiązanie do antyku, aluzja pełni funkcję nobilitującą, wskazując na analogię wypowiedzi starożytnego senatora i przedstawiciela weneckiego ludu, który występuje pod gołym niebem i w stroju błazna, ale porusza sprawy równie ważne dla społeczności.

Natomiast podobieństwa między *Orlandem szalonym* a *Pamiątką* w scenie rozstania kochanków wydają się raczej sprawą wspólnej konwencji ewokowanej przez identyczny temat i funkcję kompozycyjną. Opis zachowania pozostałej na brzegu kobiety (łzy, śledzenie wzrokiem oddalającego się okrętu, odprowadzenie siłą do domu szlochającej i omdlałej) odwołuje się do utartych sposobów przedstawiania takiej sceny, której *Heroida XIII* Owidiusza zawiera być może prototyp. W przedśmiertnej mowie Tęczyńskiego i jego przemówieniu do marynarzy również posługuje się Kochanowski odpowiednią topiką. Charakter toposu ma z całą pewnością skarga pogardzonego zalotnika w *Galatei* oraz w *Pieśni* I, 12 Kochanowskiego. Pośrednictwo Ariosta w przejęciu tego motywu nie było wcale konieczne. Chodzi o parę punktów znacznie dłuższego łańcucha, którego wszystkich ogniw wskazać nie jesteśmy w stanie, o pojedyncze warianty ujęcia, które stało się już powszechną literacką własnością.

Pojęcie topiki pojawia się zresztą w książce Zofii Szmydtowej. Analizując obraz wznoszenia się poety w niebo w *Improwizacji*, autorka pisze: „Wraz z podniesieniem tonu, w apostrofie do pieśni, ujawnia się poetyka ody z charakterystyczną dla ody topiką" (s. 165).

Z takim rozumieniem terminu (dotąd zresztą, mimo prac Curtiusa, nie dość dokładnie zdefiniowanego) chciałoby się jednak dyskutować. Topos to gotowy prefabrykat literacki, który zarówno w odmianie dyskursywnej jak w postaci schematu obrazowego wiąże się trwale z pewną sytuacją komunikacyjną, ze stałym miejscem w utworze wyznaczonym kompozycyjnie (wstęp, zakończenie) bądź po prostu z tematem.

Topika powstaje i funkcjonuje na gruncie: 1) pewnych systemów filozoficznych, etycznych, religijnych; 2) konwencji obyczajowych, wyznaczających sposoby zachowania w określonych sytuacjach życiowych; 3) trwałych, przekraczających granicę epoki dyrektyw estetycznych i koncepcji literatury; a pozostaje w związku z: 4) systemami stylistycznymi i — 5) gatunkowymi, ale zasadniczo ma charakter ponadgatunkowy. I tak topika konsolacyjna może się pojawić w liryce epicedialnej, ale i w tragedii, np. w scenie pocieszania bohaterki przez mamkę; topos ogrodu (przyjemnego miejsca) — zarówno w epice jak i liryce.

Opisany przez Szmydtową topos autoapoteozy poetyckiej wolałabym wiązać nie tyle z odą (raczej już ze stylem wysokim w ogóle), ile z tematem „poezja". Niewątpliwie jego geneza tkwi we wspomnianej poprzednio Platońskiej koncepcji poety, który jak Bóg tworzy z niczego, jak Bóg zdolny jest widzieć przeszłość i przyszłość.

Książka Szmydtowej wyróżnia się poza walorami naukowymi cechą szczególną, która nadaje jej jednolity, podmiotowy charakter. Jest to znamienne łączenie problematyki estetycznej z etyczną. „Pełną miarę wartości" stanowi dla autorki, jak dla Norwida, „aktywność artysty i człowieka" (s. 275). Dokonanie literackie jest równocześnie aktem znaczącym w duchowej biografii twórcy, a takt, dyskrecja, dobroć serca i z trudem osiągnięta pogoda ducha stanowią wartości podlegające ocenie historyka literatury. Nawet gatunki literackie posiadają wyznaczniki etyczne: „Gawęda pozwala na ujawnienie cennych, choć rudymentarnych wartości ludzkich, tych wszakże, które decydują o spójności społecznej", albo: „narrator w najpełniej rozwiniętych gawędach bywa nosicielem wartości podstawowych dla człowieka w jego współżyciu społecznym" (s. 358).

Literatura jest dla Zofii Szmydtowej instrumentem przekazywania przez twórcę czytelnikom najogólniejszych ideałów życiowych, które stanowią równocześnie część jego duchowego doświadczenia. Historyk literatury to ktoś, kto pośredniczy, pomaga w zrozumieniu tego przesłania, a w razie potrzeby tłumaczy je na język ludzi innej epoki. I ktoś, kto sam jest nosicielem owych podstawowych ideałów. W eseju o Rousseau znalazło się kilka zdań, które wolno traktować jako wyznanie wiary: „[...] posługiwał się antynomiami i dzięki temu mógł z całą siłą w pewnych wypadkach godzić sprzeczności. Widział wyraźnie w innych i w sobie słabość, prowadzącą do błędów i win, jak rzadko kto zdawał sobie jasno sprawę z nieustannego zagrożenia tych wartości moralnych, które człowiek zdobył w wielkim trudzie. A przecież nie popadł ani w agnostycyzm, ani w sceptycyzm, ani w pesymizm. Nie stracił wiary w człowieka, ściśle mówiąc, w jego możliwości doskonalenia się i odradzania" (s. 149). „[...] szukał na różnych drogach i w różnych postaciach harmonii, czy to potencjalnej, czy też osiąganej realnie, ale zawsze zagrożonej, harmonii, w której dobro i piękno byłyby jednością" (s. 150).

Janina Abramowska

W KRĘGU „GOFREDA" I „ORLANDA". KSIĘGA PAMIĄTKOWA SESJI NAUKOWEJ PIOTRA KOCHANOWSKIEGO (W KRAKOWIE, DNIA 4—6 KWIETNIA 1967 R.). Wrocław—Warszawa—Kraków 1970. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich — Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, ss. 294, 2 nlb. + 2 wklejki ilustr. Polska Akademia Nauk — Oddział w Krakowie. „Prace Komisji Historycznoliterackiej". (Komitet redakcyjny: Przewodniczący i Redaktor naczelny: Stanisław Pigoń; członkowie: Zygmunt Czerny, Wincenty Danek, Henryk Markiewicz, Jan Nowakowski, Tadeusz Ulewicz, Kazimierz Wyka; sekretarz: Ryszard Łużny. Redaktor naukowy tomu: Tadeusz Ulewicz). Nr 22.

Trzy kolejne rocznice Piotra Kochanowskiego — 400-lecie urodzin (1566—1966), 350-lecie wydania staropolskiego *Gofreda* (1618—1968) i 350-lecie śmierci (1620—1970) zostały dostrzeżone i rzetelnie uczczone przez naukę polską przy wydatnym współudziale zagranicznej slawistyki.

Pierwszej z tych rocznic towarzyszyła imponująca „międzynarodowa sesja naukowa poświęcona zagadnieniom literackim i kulturalnym wiążącym się z działalnością poetycko-przekładową wielkiego tłumacza *Gofreda* i *Orlanda*", zorganizowana przez Komisję Historycznoliteracką krakowskiego Oddziału PAN — z inicjatywy prof. dra Romana Pollaka, zasłużonego badacza i wydawcy spuścizny poetyckiej Piotra Kochanowskiego. Sesja ta stanowiła — jak stwierdzają jej organizatorzy w przedmowie do księgi referatów — „poważne wydarzenie naukowo-kulturalne, które zgromadziło łącznie około 200 do 250 uczestników czynnych i pracowników naukowych z kraju i z zagranicy, przede wszystkim oczywiście badaczy literatury i historyków kultury, ale również pisarzy oraz działaczy na polu kulturalnym, nie mówiąc już o żywym zainteresowaniu się nią całej publiczności humanistycznej Krakowa" (s. 5) [1].

---

[1] W związku ze Zjazdem Biblioteka Jagiellońska przygotowała na wniosek Krakowskiego Oddziału PAN okolicznościową wystawę, czynną w dniach 4—10 IV 1967. Zob. W. Berbelicki, *Wystawy w Bibliotece Jagiellońskiej w r. 1967*. „Biuletyn Biblioteki Jagiellońskiej" 1969, s. 135—136.

Plon naukowy Zjazdu [2], w postaci referatów i komunikatów, niestety bez głosów dyskusyjnych (z których ogłoszenia, wbrew dawniejszym zamierzeniom i zapowiedziom, z niewątpliwą szkodą dla całości tomu, zrezygnowano), pomieszczony został w interesującej nas obecnie księdze referatów. Jej wydanie zbiega się z trzecią ze wskazanych wyżej rocznic. Stanowi ona niejako zamknięcie i podsumowanie niemałego wysiłku badawczego uczestników Sesji, a zarazem pozycję najważniejszą i najobszerniejszą spośród prac poświęconych Piotrowi Kochanowskiemu w ostatnich latach.

Z kolei „W 350-lecie ukazania się pierwodruku" staropolskiego *Gofreda* Państwowy Instytut Wydawniczy przygotował popularnonaukowe wydanie *Jerozolimy wyzwolonej* w „Bibliotece Arcydzieł Poezji i Prozy", w opracowaniu i ze wstępem podpisanego, a objaśnieniami Romana Pollaka (Warszawa 1968). Nieco wcześniej, w r. 1965, ukazał się w „Bibliotece Narodowej" wybór *Orlanda szalonego* Ariosta „przekładania Piotra Kochanowskiego", w opracowaniu Romana Pollaka.

Jubileuszowe ożywienie zainteresowań dziedzictwem poetyckim twórcy polskiego *Gofreda* przyniosło sporo interesujących i godnych uwagi rezultatów w postaci rozpraw ogłaszanych po czasopismach polonistycznych [3].

Trudno jednak oprzeć się wrażeniu, że jubileuszowe zainteresowania i zachwyty grupy entuzjastów i uczonych nie miały szerszego pogłosu. Dorobek poetycki Piotra Kochanowskiego — z niejakim smutkiem trzeba to sobie uświadomić — jest dziś przede wszystkim przedmiotem opisu naukowego, nie zaś wywodzącym się z tradycji elementem współczesnego życia literackiego. Omówienie Sesji Piotra Kochanowskiego zamieściły spośród czasopism społeczno-literackich jedynie „Kierunki", bez echa przeszło też wznowienie *Gofreda*. Tym to wszystko dziwniejsze, że liryka barokowa przeżywa renesans w kręgach miłośników poezji, wśród literatów i krytyków literackich. Ich milczenie na temat arcydzieła polskiej poezji barokowej, jakim jest *Gofred*, spowodowane jest może antyepickimi tendencjami literatury współczesnej, liryczne zaś właściwości poematu, który tak inspirującą rolę odegrał w dziejach polskiej poezji barokowej, nie są odpowiednio doceniane.

Nie w pełni też zadowalają wyniki badań naukowych. Ogłaszane w ostatnim pięcioleciu prace rozwiązały lub przynajmniej zapoczątkowały rozwiązywanie wielu centralnych problemów twórczości Piotra Kochanowskiego. Będzie się o tym mówić szczegółowo. Równocześnie jednak uświadomiły ogrom zadań, ważnych i poważnych,

---

[2] Sprawozdania ze Zjazdu zamieściły: „Przegląd Humanistyczny" 1967, nr 5, s. 180—188 (J. Rytel); „Biuletyn Polonistyczny" z. 29 (1967), s. 109—115 (P. Buchwald-Pelcowa); „Kierunki" 1967, nr 17, s. 11 (M. Łyczek); „Slavia" 1967, z. 4, s. 683—686 (W. Berbelicki).

[3] Uczestnikom Sesji poświęcono numer „Ruchu Literackiego" (1967, nr 1), zawierający m. in. artykuły: T. Ulewicz, *Pisarze polscy wieku XVI w kręgu humanistycznym Padwy i Wenecji*; S. Grzeszczuk, *Piotra Kochanowskiego poemat o „wojnie pobożnej"*; komunikat: W. Berbelicki, *Krakowski nagrobek Piotra Kochanowskiego*. Zob. też „Pamiętnik Literacki": J. Krzyżanowski, *„Jeruzalem wyzwolona" Tassa—Kochanowskiego a romantycy polscy* (1966, z. 4); R. Pollak, *Lucjan Rydel o przekładzie „Orlanda" przez Piotra Kochanowskiego* (1966, z. 1). „Zagadnienia Rodzajów Literackich" (1965, z. 2): R. Pollak, *Spolszczenia w staropolskim przekładzie Ariosta*. (Wspomnieć tu jeszcze należy o przedruku kilku rozpraw poświęconych P. Kochanowskiemu w tomach R. Pollaka: *Wśród literatów staropolskich* ⟨Warszawa 1966⟩ i *Od Renesansu do Baroku* ⟨Warszawa 1969⟩.) „Język Polski" (1967, z. 3) opublikował referat zjazdowy W. Taszyckiego.

stojących przed badaczami literatury staropolskiej w odniesieniu do dorobku autora spolszczonego *Gofreda*. Dorobku, który w literaturze XVII w. zajmuje pod pewnymi względami pozycję kluczową i jest też kluczem do rozumienia wielu zjawisk poezji barokowej.

Nie zrealizowanym, a ciągle jeszcze ważnym, jeśli nie najważniejszym, i ciągle aktualnym postulatem pozostało wydanie fototypiczne *Gofreda* w akademickiej „Bibliotece Pisarzów Polskich", z pełnym indeksem wyrazowym i opracowaniem typograficznym. Wydanie to, z natury rzeczy krytyczne i pomnikowe, należy do tych przedsięwzięć polonistycznych, których nie wypada odkładać, a na które odważyć się niełatwo. Szlak w tym kierunku niewątpliwie jest mocno przetarty, skoro istnieje wydanie krytyczne Romana Pollaka. Ale i trudności niemało. Pouczać o nich może w pewnym stopniu artykuł Jana Pirożyńskiego: *„Gofred abo Jeruzalem wyzwolona" przekładania Piotra Kochanowskiego. Z zagadek pierwodruku (1618)*. Autor podjął próbę rozwiązania problemu postawionego przed ćwierćwieczem przez Pollaka, który porównując 4 egzemplarze *Gofreda* w wydaniu z 1618 r. i stwierdzając liczne pomiędzy nimi „różnice tekstualne czy też graficzne", doszedł do wniosku, że istnieją co najmniej trzy odmiany pierwodruku [4].

Pollak podejrzewając, że pierwodruk *Gofreda* „rozmnażał się" w równie cudownym sposobie jak wydania pism Jana Kochanowskiego, sądził, że „zestawienie większej ilości egzemplarzy pozwoliłoby na bardziej sprecyzowane stwierdzenia" w tym względzie. Janowi Pirożyńskiemu udało się zgromadzić 23 egzemplarze wydania z datą 1618 — spośród znanych obecnie 26 egzemplarzy — oraz odpowiedzieć na pytania i wątpliwości Pollaka. Pirożyński nie zadał sobie, niestety, zbyt wiele trudu. Poprzestał na różnicach wskazanych przez Pollaka, w nielicznych tylko szczegółach je uzupełniając, powiększył natomiast znacznie liczbę porównywanych egzemplarzy. Jednakowoż nawet i ten, najpewniej niekompletny, materiał 37 odmianek pozwolił na sformułowanie odpowiedzi, jak się wydaje, trafnych i przekonujących:

„Czy wspomniane różnice wskazują na istnienie »poddruków«, tzn. sfałszowanych, nielegalnych wydań *Gofreda*? Po przebadaniu zachowanych egzemplarzy można stanowczo odpowiedzieć na to pytanie, i to negatywnie. Wszystkie znane mi egzemplarze *Gofreda* z datą 1618 należą do tego samego wydania. Świadczy o tym cały szereg dowodów, z których rozstrzygające są wyniki badania tożsamości składu drukarskiego przy pomocy metody tzw. przekroju. [...] Przeprowadziłem takie badania, zestawiając ze sobą te strony w poszczególnych egzemplarzach, na których występowały różnice tekstu. Wynik zawsze był ten sam: badane odbitki pochodziły z tego samego składu. Różnice powstały stąd, że zecer zmieniał w korekcie najczęściej tylko jakieś drobiazgi — położenie przecinka, jedną czy dwie czcionki, czasem szyk wyrazów itp."

Nadto identyczne jest we wszystkich egzemplarzach położenie (wybranych) sygnatur, wszędzie występują podobne błędy w paginacji itd. Skąd więc pochodzą różnice tekstu? Pirożyński sądzi, że są one „wynikiem bardzo starannej korekty, przeprowadzanej nie raz, lecz kilka razy w miarę postępów tłoczenia" [5]. Zestawiona przez autora tabela poprawek tekstowych ułożona według arkuszy drukarskich nie

---

[4] R. Pollak, *Gofrediana*. „Pamiętnik Literacki" 1935, s. 436.

[5] J. Pirożyński, *„Gofred abo Jeruzalem wyzwolona" przekładania Piotra Kochanowskiego. Z zagadek pierwodruku (1618)*. „Biuletyn Biblioteki Jagiellońskiej" 1970, s. 135—136.

daje odpowiedzi na pytanie, który z zachowanych egzemplarzy uznać można za najlepszy z filologicznego punktu widzenia. W każdym z nich bowiem są arkusze z błędami i arkusze poprawione. Tabela ta orientuje natomiast, w jakim kierunku szły poprawki autorskie czy redakcyjne.

I jeszcze jedna sprawa. Zachowało się do dziś przynajmniej 26 egzemplarzy *Gofreda* z roku 1618. Jest to liczba znaczna. Nie ulega przy tym wątpliwości popularność *Gofreda* w pierwszej połowie w. XVII i, co za tym idzie, zapotrzebowanie na egzemplarze dzieła. Jeśli więc Cezary wypuścił tylko jedno wydanie poematu, to nakład musiał być chyba olbrzymi. Na zasadzie hipotezy — tylko ta jest tutaj możliwa — Pirożyński przypuszcza, że pierwodruk *Gofreda* ukazał się w wielu tysiącach egzemplarzy.

Przed przyszłymi edytorami *Gofreda* w „Bibliotece Pisarzy Polskich" stoi więc zadanie niełatwe: zestawienie wszystkich istniejących egzemplarzy poematu dla uchwycenia wszystkich różnic i całokształtu przemian tekstowych, które dokonywały się już na warsztacie drukarskim, a przede wszystkim oczywiście dla znalezienia właściwej podstawy przedruku. Wykonane takim nakładem pracy wydanie nie może zastąpić autografu czy zatraconych brulionów Piotra Kochanowskiego, stąd niewątpliwie tajniki kształtowania się polskiego *Gofreda* nigdy nie zostaną zbadane. Wydanie takie może dać jednak pojęcie o ostatnich stadiach pracy autora i redaktora tekstu, o ich stałej i czujnej trosce o najdoskonalszy kształt poetycki polskiego *Gofreda*. To zarazem temat pracy do napisania właśnie przy okazji edycji krytycznej — i chyba tylko wtedy możliwej do napisania.

Wydanie fotooffsetowe *Gofreda* i krytyczne *Orlanda szalonego* (również w BPP, choć inną techniką) dostarczyłyby (poprzez indeksy wyrazów) podstawowych źródeł i materiałów do badań nad językiem Piotra Kochanowskiego. Jest to kolejny element postulowanych i koniecznych studiów nad twórczością autora staropolskiego *Gofreda* i nad jego epoką. Rozległy program badań w tym zakresie przedstawił w referacie zjazdowym Witold Taszycki:

„Program minimum [...] to sporządzenie choćby tylko dokładnego opisu właściwości gramatycznych i słownikowych w [...] dziełach [Piotra Kochanowskiego] utrwalonych. [...] Czy to jednak wystarczy i przyszłych badaczy języka polskiego zdoła zadowolić? Myślę, że nie. Nie można bowiem rozpatrywać języka Piotra Kochanowskiego w zacieśnieniu jedynie do jego osoby. Nie zapominajmy, że należał on do klanu rodzinnego Kochanowskich, przez trzy pokolenia parającego się piórem" (s. 197).

„Zważywszy [...], że najstarszy z Kochanowskich, którymi się zajmuję, Jan mianowicie, pierwszy swój utwór wydrukował w r. 1561, a najmłodszy z nich, Andrzej młodszy, ostatnie swoje dzieło ogłosił w r. 1667, możemy na przestrzeni okrągło licząc stu lat i w obrębie jednej rodziny śledzić zmiany, jakim w tym czasie uległ język polski. Zjawisko to raczej na naszym gruncie wyjątkowe i dlatego też zasługuje na wszechstronne oświetlenie pod względem, co mnie przede wszystkim obchodzi, językowym" (s. 198).

W programie nakreślonym przez Witolda Taszyckiego obok elementów czysto językoznawczych — a oprócz wymienionych są tu szczególnie dla historii języka polskiego cenne postulaty badań, z jednej strony nad dialektycznymi właściwościami języka Kochanowskich, z drugiej zaś nad wkładem drukarzy „w językową szatę tłoczonych w ich drukarniach dzieł literackich tej tak bardzo piśmiennej rodziny" (s. 202) — przewija się problem najbardziej obchodzący historyków literatury, problem artystycznej formy utworów Piotra Kochanowskiego. Zasługuje on na mocniejsze jeszcze podkreślenie. Postulowane przez Taszyckiego badania porów-

nawcze w zakresie gramatyki i słownictwa Piotra Kochanowskiego stanowić by mogły znakomitą podstawę źródłową dla analogicznych badań porównawczych w zakresie języka poetyckiego i stylu autora *Gofreda,* najpierw w odniesieniu do bliskiej mu ze wszech miar twórczości Jana Kochanowskiego i innych członków rodziny, a następnie na szerszym tle przemian poezji staropolskiej.

Ale i bez tej perspektywy porównawczej badania nad językiem Piotrowego *Gofreda* i *Orlanda szalonego* mogą mieć nieocenione znaczenie dla poznania warsztatu poetyckiego i tajników poetyki wielkiego tłumacza i oryginalnego zarazem w staropolskich kategoriach poety, dla zbadania językowej strony jego artyzmu. W tym też kierunku program Taszyckiego winien być rozbudowany i uzupełniony. Jest to znowu sprawa określenia indywidualności artystycznej Piotra Kochanowskiego i oceny walorów poetyckich jego dzieła. Ale także sprawa udziału — *Gofreda* przynajmniej, skoro *Orland* pozostał w rękopisie — w kształtowaniu się języka poetyckiego polskiej literatury barokowej, właściwości poetyki i stylu poezji barokowej w Polsce. Struktura artystyczna *Gofreda* i *Orlanda,* zwłaszcza jej warstwa stylistyczno-językowa, bo tu największe pole do popisu miał geniusz poetycki Piotra Kochanowskiego, najwięcej na niej zaważyły jego inwencja poetycka i znajomość zasobów języka polskiego oraz umiejętne i twórcze tych zasobów spożytkowanie, winna być przedmiotem wnikliwych i wszechstronnych badań.

Zbierając postulaty i wyliczając potrzeby badawcze w odniesieniu do dorobku poetyckiego twórcy polskiego *Gofreda,* odwołajmy się do wypowiedzi Tadeusza Ulewicza, podsumowującej plon Zjazdu, a znakomicie dopełniającej dotychczasowe nasze rozważania. Stwierdził on mianowicie, że referaty zjazdowe nie miały na ogół ambicji „monograficznych", „całkowitego zatem wyczerpania wchodzących tu w grę możliwości materiałowo-badawczych", oraz że Zjazd nie podjął „w s z y s t k i c h zagadnień *Gofredowych".* Wśród pominiętych została „trudna a mocno nęcąca zagadka roli względnie mecenatu Jana Magnusa Tęczyńskiego". „Na boku również pozostawała w zasadzie sprawa ściślejszych analiz artystycznych poematu (trudno bowiem za nie uznawać natrącenia i uwagi na marginesie innych rozważań), a wiele cennych tu z tej dziedziny spostrzeżeń i uściśleń dalekich było jeszcze od nowoczesnego związania całościowego. I o ile się np. spodziewamy, że sprawę bodźców padewskich p. Piotra wyjaśni nam do końca prof. Barycz, o tyle trudno żywić nadzieję, ażeby gdzieś w bliskiej przyszłości pojawić się mogła książka o wpływach artystycznych *Gofreda* w Polsce i poza jej granicami, równoległa do monografii Pelca *Jan Kochanowski w tradycjach literatury polskiej (od XVI do połowy XVIII w.)"* (s. 268).

Dwa punkty: „sprawa ściślejszych analiz artystycznych poematu", a więc jego struktury artystycznej, oraz sprawa recepcji, „wpływów artystycznych *Gofreda* w Polsce i poza jej granicami", zasługują na szczególną uwagę. Choć odrębne, wiążą się ze sobą nader ściśle. Recepcja *Gofreda* na gruncie polskim bowiem to zarazem recepcja jego poetyki — poetyki barokowej. Kolejny to problem dla badaczy spuścizny poetyckiej Piotra Kochanowskiego — problem barokowości czy, ostrożniej, elementów barokowych *Jerozolimy wyzwolonej.* Jest to problem podstawowy dla rozumienia *Gofreda* jako wybitnego utworu literatury polskiej, a nie tylko jako wybitnego przekładu, dla wyjaśnienia jego inspirującej roli w poezji staropolskiej XVII wieku. A także dla poznania źródeł polskiego baroku, jego poetyki, jego koncepcji filozoficznych i odkryć w zakresie psychologii człowieka. Wiele z nich pojawiło się po raz pierwszy w literaturze polskiej właśnie w pana Piotrowej wersji *Jerozolimy wyzwolonej,* a za jej pośrednictwem upowszechniło się w dziełach naśladowców.

Sprawa ta ciągle jest jeszcze mocno kontrowersyjna, wymaga też szczegółowych studiów i gruntowniejszych przemyśleń. Pominięta została prawie zupełnie w referatach sesyjnych, a raczej postawiona opacznie. Mianowicie w zakończeniu referatu Jerzego Pietrkiewicza *Geniusz przekładu „Godfrey" Fairfaxa (1600) w zestawieniu z polskim „Gofredem"*. Pietrkiewicz założył kąśliwy protest przeciw doszukiwaniu się w *Gofredzie* elementów barokowych, o tyle może przedwczesny, że poza „sporadycznymi uwagami" (określenie Pietrkiewicza) niewiele na ten temat można znaleźć w badaniach dotychczasowych, a moje studium ogłoszone w przeddzień Zjazdu w „Ruchu Literackim", stawiające ten problem w sposób zasadniczy, referentowi nie było znane. Protest Pietrkiewicza wyrósł z porównania tekstów Kochanowskiego i Fairfaxa. Pisze on: „W kontekście poetyki elżbietańskiej *Godfrey* nie może być uważany za jakąś zapowiedź baroku, choć przecież wykazuje o wiele więcej zdobniczych efektów, antytez czy różnych typów *pointe*'y w zakończeniach oktaw, niż wersja Piotra Kochanowskiego. Komparatystyczny sceptycyzm zmusza więc do rewizji pochopnych określeń".

Poglądy cytowanego autora wywodzą się nadto z braku zaufania do sensowności pojęć ogólnych, niweczących rzekomo indywidualności artystyczne: „Literaturę tworzą jednostki, a nie komitet pod nazwą BAROK, KLASYCYZM czy ROMANTYZM. Wszelka nomenklatura ma tylko doraźną użyteczność. Nomenklatura, która zaciera osobowość artystyczną, jest funta kłaków niewarta. Interpretacje mijają, naklejki odpadają, a tekst zostaje" (s. 114). I jeszcze jedno wyznanie: „Moda na barok, jak każda moda w interpretacjach literackich, traci swą atrakcyjność, kiedy zaczyna nazbyt dowolnie przesuwać daty w chronologii, ogłaszając coraz to nowych poprzedników zachwalanego stylu. Na szczęście zdrowy rozsądek nie jest obcy krytyce współczesnej i obsesja barokowa przemija już, tak jak poprzednia moda na preromantyzm" (s. 113).

Sprawa zbyt jest ważna tak w odniesieniu do Piotra Kochanowskiego jak i syntezy polskiej literatury barokowej, by można nią dorywczo zajmować się obecnie. Wymaga ona przynajmniej osobnej rozprawy, jeśli nie książki. Trudno jednak relacjonując osiągnięcia naukowe Zjazdu oraz zawartość tomu *W kręgu „Gofreda" i „Orlanda"* przejść nad referatem Pietrkiewicza i samą sprawą zupełnie do porządku.

Podnosząc problem baroku referent zwrócił uwagę na wcale istotny brak w programie Sesji, brak postawienia i rozważenia kwestii barokowości pana Piotrowej adaptacji *Gofreda*. Nie jest to rzecz błaha i nie jest to tylko sprawa etykietki. Jest to sprawa struktury poetyckiej staropolskiego *Gofreda*, jego poetyki, rodzaju jego wpływu na poezję barokową w Polsce. Bliższe rozważania doprowadziłyby, jak sądzę, do wniosków odmiennych niż sugerowane przez autora — negującego barokowy charakter *Gofreda* „przekładania Piotra Kochanowskiego".

Nadmierna popularność problematyki baroku w nauce i kulturze współczesnej prowadzi może niekiedy do niewłaściwego, bo zbyt szerokiego określania jego granic. Wolno wszakże wątpić, czy nastał już czas, aby — jak chce autor — te granice zacieśniać, pojęcie baroku zwężać, a termin stosować tylko do proponowanego w zakończeniu artykułu kręgu zjawisk.

Wyłożona przez Pietrkiewicza koncepcja baroku budzi poważne wątpliwości również w sprawach merytorycznych. Unicestwia po prostu barok, ograniczając go do nader jednostronnej i nazbyt wąskiej formuły filozoficznej. Jest to koncepcja niebezpieczna. Zwłaszcza w perspektywie naszych doświadczeń badawczych. Nie tak dawno zerwaliśmy z próbami negacji istnienia baroku w literaturze polskiej i nie wydaje się słuszne, by do tych koncepcji w jakiejkolwiek formie warto powracać. Rzecz w tym, by dokładniej i pełniej opisać odrębność wielkiej epoki,

jej właściwości, związki z tradycją renesansową i średniowieczną, ale i jej opozycyjność wobec tej tradycji, by stulecie XVII w literaturze i kulturze lepiej poznać — by zatem wypełnić treścią termin barok, a nie by z niego pochopnie rezygnować.

Jest to wreszcie koncepcja błędna. Prof. Pietrkiewicz uważa za nieistotne opisywane w badaniach nad barokiem ozdoby stylistyczne, koncepty, paradoksy, antytezy itp. Być może, problemy techniki poetyckiej baroku są źle stawiane i źle badane. Ale nie są nieistotne. Język poetycki baroku spełnia bowiem określone funkcje nie tylko artystyczne, ale i poznawcze. Jest formą poznania świata, uświadomienia sobie jego złożoności i dziwności, niepewności ludzkiego losu, sprzeczności w motywach postępowania, dynamiczności i kontrowersyjności natury ludzkiej. Koncepty i paradoksy, które chętnie odczytujemy jako igraszki uczonego dowcipu, są odkryciem i objaśnieniem tej złożoności. Znowu rzecz w tym, żeby te wielkie zależności filozofii i psychologii człowieka badać w powiązaniu z mechanizmem języka poetyckiego baroku, a nie — żeby ten mechanizm traktować jako rzecz bez znaczenia.

Wydaje się nadto, że formuła prof. Pietrkiewicza odnosi się raczej do pewnych zjawisk w literaturze angielskiej czy hiszpańskiej, nie przystaje natomiast do polskiej. Jeśli tę formułę przymierzy się do Piotra Kochanowskiego, to oczywiście nie uznamy go za poetę barokowego. Ale nie będzie takim ani Twardowski, ani Morsztyn, ani Sęp-Szarzyński. Nie będziemy mieli w ogóle poetów barokowych i nie będzie polskiego baroku. Stwierdzimy zatem brak odrębności polskiego XVII wieku wobec epoki poprzedniej. A to już ewidentna nieprawda. Dlatego z koncepcją prof. Pietrkiewicza niepodobna się zgodzić. Wszakże fakt, że wywołuje ona protesty i spory, zmuszając zarazem do myślenia o problemach baroku innymi niż dotąd kategoriami, należy do walorów, których — nie tylko na prawach paradoksu — trudno nie docenić. Spór i dyskusja jest bowiem w nauce stanem naturalnym, a zapładniająca rola koncepcji niesłusznych (czy ostrożniej: nie zyskujących aprobaty) na pewno większa niż ustaleń bezspornych, ale za to jałowych i mało ważkich.

Sesja naukowa poświęcona Piotrowi Kochanowskiemu miała charakter roboczy. W pełni podkreślają ten fakt jej rezultaty ogłoszone drukiem. Ogólnikowe pochwały „jubilata" zastąpiono tu rzetelnym wysiłkiem badawczym i dociekliwą penetracją wybranych aspektów dzieła i sławy Piotra Kochanowskiego. Z naukowego punktu widzenia jest to niewątpliwie cenna zaleta zarówno samego Zjazdu jak i materiałów składających się na tom *W kręgu „Gofreda" i „Orlanda"*. Dla popularyzacji postaci autora staropolskiego *Gofreda* i jego dzieła potrzebne jest jednak także słowo odświętne. Syntetyczna sylwetka poety. Tej brakło w programie Zjazdu. Któż lepiej, z większym znawstwem przedmiotu i z większą dlań miłością, a zarazem piękniej mógłby ją wykonać niż sam inicjator Sesji, najlepszy i najwierniejszy sługa wielkości Piotra Kochanowskiego — Roman Pollak. Uczony tym razem wybrał inną drogę. Może w obawie przed powtarzaniem myśli, które znamy dobrze z lektury jego licznych prac o twórcy *Gofreda*, może w obawie przed nadmiernym wyniesieniem Piotra Kochanowskiego w hierarchii poetów staropolskich — Pollak inaczej wykreślił granice zasługi swego bohatera: *„Rex interpretum Polonorum"*. To niemało, jeśli zważyć, że „Aż do schyłku XVIII wieku, a więc przez całe stulecia, literatura nasza opiera się głównie na przekładach. One nadają ton staropolskiemu życiu literackiemu. Cenione przez współczesnych na równi z utworami oryginalnymi, a często nawet wyżej od nich, zajmują stanowisko dominujące" (s. 11). Piotr Kochanowski zaś to „król polskich tłumaczy"; jego przekłady *Gofreda* i *Orlanda* stawia Pollak obok najwybitniejszych prac przekładowych *Psalterza Dawidowego* i *Biblii*. Tezy swoje poparł badacz głęboką analizą osiągnięć wielu tłumaczy staro-

polskich, dając w rezultacie zwięzły, lecz wyczerpujący przegląd dziejów „sztuki tłumaczenia" w dawnej Polsce.

A jednak niepodobna opędzić się myśli, że w tym troskliwym wymierzaniu sprawiedliwości Piotrowi Kochanowskiemu uczyniono mu niejaką krzywdę. Otwierający Sesję, a przez to programowy, referat Romana Pollaka mówi o Kochanowskim jako o najwybitniejszym tłumaczu. Pollak parafrazował w tytule referatu sąd wypowiedziany ongiś przez J. A. Załuskiego o *Gofredzie* — „królu wszystkich polskich poematów" („*Omnium Polonorum poematum rex iure merito vocatur*"). I ta formuła najlepiej określa znaczenie *Gofreda* jako staropolskiej epopei narodowej, najlepiej też przystaje do jego roli w piśmiennictwie w. XVII jak i do staropolskich pojęć, nieustannie przez praktykę twórczą sprawdzanych, na temat oryginalności poetyckiej czy pojęć o własności literackiej. W ich kontekście był Piotr Kochanowski nie tylko królem polskich tłumaczy, ale i królem polskich poetów XVII stulecia, śmiem twierdzić: najwybitniejszym polskim poetą barokowym.

Cenne argumenty i frapujące spostrzeżenia na temat oryginalności poetyckiego wkładu tłumacza *Gofreda* przyniół kolejny referat, *Struktura stylistyczna „Gofreda" na tle tradycji polskich*. Wystąpienie Riccardo Picchio porównywano ze słynnym, w legendzie polonistycznej mocno utrwalonym, referatem Giovanniego Mavera *Oryginalność Kochanowskiego*, wygłoszonym w Krakowie w r. 1930 na Zjeździe Naukowym im. Jana Kochanowskiego. Przypuszczam, że Picchio, uczeń Mavera, z pełną świadomością tak właśnie rozłożył akcenty swego świetnego i odkrywczego studium, by analogia ta słuchaczom i czytelnikom się nasunęła. Jakby dopełniając referat Pollaka, a wyprowadzając wnioski z jego licznych studiów — Picchio mówił o oryginalności Piotra Kochanowskiego. Nie jest to teza nowa. Nowy natomiast jest tok dowodzenia, argumentacja oparta na precyzyjnej analizie właściwości stylistycznych polskiej wersji *Jerozolimy wyzwolonej*. Picchio pokazał, jak to można i należy robić. Przyszli badacze spuścizny Kochanowskiego powinni z tej lekcji wiele skorzystać. Do nich to adresował swe wystąpienie uczony włoski: „Jedyną ambicją mojej wypowiedzi jest tu zwrócenie uwagi polonistów na konieczność głębszego studiowania tekstu *Gofreda* z uwzględnieniem jego autonomii w dziedzinie kompozycji oraz indywidualności stylistycznej, niezależnie od konfrontacji estetycznej z oryginałem [...]" (s. 25).

W punkcie wyjściowym swoich rozważań Picchio odwołał się do polskiej tradycji naukowej. „Znany jest dobrze fakt, że do popularności *Gofreda* Piotra Kochanowskiego bardziej się przyczyniły zalety tekstu polskiego niż siła atrakcyjna poematu włoskiego, tak zasadnicza dla większej części Europy siedemnastowiecznej. [...] Piotr Kochanowski nie może być więc rozpatrywany po prostu jako »tłumacz« nieśmiertelnego Tassa, ale raczej jako ten, który — na ogólnym tle »tassizmu« europejskiego — zastąpił piewcę *»Capitan de la cristiane genti«* niezależnym autorytetem piewcy »chrześcijańskiego Hetmana«" (s. 25). Postępując dalej w tym kierunku, Picchio podjął interesującą i wiele obiecującą próbę naświetlenia „niezależności artystycznej *Gofreda* w stosunku do *Gerusalemme liberata* nie tylko na płaszczyźnie ideologicznej, ale również w zakresie świadomości stylistycznej i kompozycyjnej" (s. 26).

Próba ta ma poniekąd charakter polemiczny. W badaniach dotychczasowych odstępstwa Kochanowskiego od oryginału włoskiego traktowane były jako „przejaw znużenia albo nieomal jako oznaki nieumiejętności" tłumacza. Również R. Pollak, z właściwą sobie sugestywnością wyrazu, podkreślał fakt, że Kochanowski „miał męską świadomość własnej niedoskonałości", co zresztą jest subtelną parafrazą pana Piotrowego wyznania w dedykacji *Gofreda*. Picchio pokusił się o weryfikację tej tezy

nie na drodze porównań estetycznych między tekstem włoskim i polskim, lecz poprzez zbadanie, „czy różnice stylistyczne [...] są, czy też nie są zależne wyłącznie od większego lub mniejszego stopnia wierności w oddawaniu pierwowzoru [...] przez poetę polskiego”. Picchio sądzi, że Kochanowski często rezygnował z wiernego tłumaczenia różnych ustępów oryginału „w imię dojrzałego kryterium poetyckiego”. Zgodnie z tym założeniem przedmiotem dociekań uczonego włoskiego jest określenie „specyficznej, wewnętrznej gramatyki poetyckiej, czyli stałych i konsekwentnych form stylistycznych, nadających *Gofredowi* nie tyle cechy naśladownictwa (w różnym stopniu udanego), ile raczej znamiona autonomii, indywidualności — niezależnego systemu retoryczno-stylistycznego” (s. 26). W tej autonomii Piotrowej adaptacji *Jerozolimy wyzwolonej* dostrzega Picchio zasadnicze powody, dla których Kochanowski „zamiast się przyczynić do rozszerzenia imperium poetyckiego Torquata Tassa, zastąpił je w Polsce swoim własnym, niezależnym — i wręcz odrębnym! — księstwem literackim” (s. 28).

Dowód słuszności tej jakże interesującej tezy oparł Picchio na obserwacji zasadniczych różnic w postawach obu poetów — „ilustracyjnej” Tassa i „całkowicie narracyjnej” Kochanowskiego oraz przeciwstawnych elementów ich techniki stylistycznej; z malarską teatralnością Tassa kontrastuje bowiem dobitnie konkretność narracyjna Piotra Kochanowskiego (zob. s. 28—29).

W dalszej części studium Picchio pokazał na wybranych a precyzyjnie analizowanych przykładach, z jaką konsekwencją buduje Kochanowski odmienny, własny ład kompozycyjno-stylistyczny. O narracyjności polskiego *Gofreda* świadczy m. in. znacznie zwiększona liczba czasowników w zakończeniach wersów; sprawa ta wymagałaby badań szczegółowych, w tym również statystycznych. Przekształcając konsekwentnie włoski oryginał po myśli własnych koncepcji artystycznych, „poeta polski stosuje pewne chwyty ze stałą regularnością”. Picchio wymienia wśród nich: „usunięcie symbolu na korzyść przedmiotu konkretnego, częste zastępowanie metafor zdaniami objaśniającymi i wprost opisującymi rzeczywistość realną albo historyczną, eliminowanie wzmianek mitologicznych tam, gdzie towarzyszące im nazwy nie wzbudzają w czytelniku bezpośrednich skojarzeń z przedstawianą rzeczywistością (nie »Borea«, ale prawdziwy wiatr itd.)”. Brak wierności przekładu wypływa więc nie z nieudolności tłumacza, ale z odmienności jego koncepcji artystycznych. Tam zaś, gdzie „wewnętrzna gramatyka poetycka, czyli intonacja stylistyczno-kompozycyjna narracji polskiej, nie wymaga zastosowania innego zabarwienia, Piotr Kochanowski potrafi być tłumaczem wiernym i dokładnym [...]” (s. 33).

Spolszczenie *Gofreda* polega więc nie tylko na prostych wariantach terminologicznych czy tematycznych, ale „na bardzo solidnej autonomii stylistycznej”, a w konsekwencji — i kompozycyjnej, i rodzajowej. „Podczas gdy *Jerozolima wyzwolona* Tassa jest utworem liryczno-opisowym [...], *Gofred* Piotra Kochanowskiego — dzięki swej stałej i konsekwentnej k o n k r e t y z a c j i n a r r a c y j n e j — przeobraża się w prawdziwy poemat epicki” (s. 34). W tych właściwościach polskiego *Gofreda* trafnie doszukuje się Picchio w zakończeniu swego studium przyczyn aktualności poematu i jego oddziaływania „na wyobraźnię publiczności s a r m a c k o - r y c e r s k i e j”. Przeciwstawiając się liryzmowi Tassa, Piotr Kochanowski „odmłodził” niejako sam rodzaj poematu epickiego. W tym też niepodważalna zasługa twórcy staropolskiej epopei.

Referat Riccardo Picchio, wnoszący tak odświeżające spojrzenie na literacki kształt i artystyczne właściwości polskiej wersji poematu „o wojnie pobożnej”, uznać można za jedno z najwybitniejszych osiągnięć Sesji w zakresie badań nad

Gofredem. Poza nim tylko nieliczne referaty wygłoszone w czasie obrad poświęcone zostały dziełu Kochanowskiego jako samoistnej strukturze artystycznej. Należy do tych studium wersologiczne Marii Dłuskiej *Dookoła Piotra Kochanowskiego przekładu „Jerozolimy wyzwolonej". (Sprawa oktawy).* Punktem wyjścia rozważań autorki jest zagadkowe wyznanie Kochanowskiego na temat udziału Tęczyńskiego w kształtowaniu się ostatecznej wersji poematu:

Ale skoro od ciebie poprawy dostały
I już się w kosztowniejszy strój poubierały,

„Otóż i zagadka dla potomności — komentuje Dłuska dedykację i prozaiczne posłanie *Do czytelnika*. — Na czym polegał »kosztowniejszy strój« owych »nowych rymów« o wyzwoleniu Jerozolimy? Czy chodzi tu o narrację zwrotkową, oktawową, nie znaną przedtem w polskiej epice, przejętą z oryginału i przeciwstawioną dotychczasowej polskiej stychice 13- lub 11-zgłoskowej? [...] A może jednak w grę wchodzi szczególna dbałość o walory stylistyczne, o które wyraźną troskę widać w niejednym miejscu tłumaczenia?" (s. 170).

W badaniach nad Piotrem Kochanowskim niejednokrotnie próbowano znaleźć odpowiedź na te pytania, a tym samym rozwikłać zagadkę kolejnych etapów powstawania poematu, w znacznej mierze zagadkę jego wersyfikacji czy raczej przemian jego struktury wierszowej. Zajmował się tym głównie Roman Pollak. Mocą jego autorytetu, przy sporadycznych protestach, upowszechniła się najbardziej hipoteza, że Piotr Kochanowski przełożył *Gofreda* najpierw „w jakichś krótszych zwrotkach", mianowicie sześciowersowych, złożonych z 11-zgłoskowców rymowanych prawdopodobnie *ababcc* lub *abbacc*, a następnie mozolnie go przebudował w regularną oktawę. Na poparcie tej hipotezy Pollak wskazał około 100 oktaw (na ogólną liczbę około 2000!), „które bez zubożenia zasadniczych elementów treści oryginału można [...] zredukować do strof sześciowierszowych, zbliżonych mniej lub więcej do [hipotetycznej] pierwotnej wersji przekładu" [6].

Polemicznie do tej koncepcji ustosunkował się najpierw Mieczysław Brahmer w recenzji krytycznego wydania *Gofreda* w „Bibliotece Narodowej" [7], a następnie Maria Dłuska w oparciu o gruntowną analizę właściwości języka polskiego i stanu wersyfikacji polskiej w epoce Piotra Kochanowskiego. Wnioski zamykające jej obszerne studium mają — jestem o tym głęboko przekonany — moc obowiązującą; odwołują się bowiem do obiektywnej i sprawdzalnej wiedzy o języku i formach wierszowych poezji polskiej i włoskiej. W świetle badań Dłuskiej wielki poemat epicki nie tylko nie mógł zostać przetłumaczony na język polski strofą sześciowersową, ale nawet nie mógł powstać w tej formie w ojczyźnie Tassa i Ariosta. Oto konkluzje jej znakomitego studium:

„Od strony języka nic nie przemawia za próbą zastępowania oktaw włoskich polskimi sekstynami. Nawet oktawa polska jest według wszelkiego prawdopodobieństwa mniej pojemna od włoskiej, a cóż dopiero sekstyna! Prawdopodobieństwo staje się pewnością, jeśli wziąć jeszcze pod uwagę elizje, stosowane i szeroko praktykowane w wierszu włoskim, a u nas nie istniejące.

„Od strony poetyki substytucja: sekstyna w miejsce oktawy nie ma żadnego

---

6 R. Pollak, *Nad palimpsestem tekstu „Gofreda"*. „Pamiętnik Literacki" 1952, z. 1/2, s. 571. Ostatnio R. Pollak (rec. w: „Przegląd Humanistyczny" 1971, nr 2, s. 177) uznał, że „w świetle argumentacji prof. Dłuskiej nie da się utrzymać" hipoteza o „pierwotnej strofie *Gofreda*, złożonej z sześciu wersów jedenastozgłoskowych".

7 „Pamiętnik Literacki" 1952, z. 1/2, zwłaszcza s. 731—732. Zob. również referat zjazdowy M. Brahmera (s. 134).

uzasadnienia. W poezji polskiej XVI w. obie te z Włoch importowane strofy tak jeszcze jak nie istniały. Obie miały po jednej małej próbce — lirycznej. We Włoszech oktawa była strofą Ariosta i strofą Tassa i w ogóle główną strofą epicką prócz tercyn Dantego. Sekstyna we Włoszech jako strofa epicka nie istniała. Była niezbyt praktykowana, i wyłącznie jako strofa liryczna.

„Od strony wersyfikacyjnej trójrym był jedynym szkopułem oktawy. Nietrudnym do przezwyciężenia dla poety, który co do jakości rymów nie stawiał sobie zbyt wielkich wymagań. [...] Natomiast przyswojenie u nas sekstyny wymagało wyrobienia konstrukcji składniowo-rytmicznej nowego typu. Sekstyna bowiem pod tym względem nie mieściła się w tej dystychiczno-symetrycznej kompozycji, jaka dominowała w naszej strofice. Ażeby się nią posługiwać masowo, trzeba było wyrobić sobie nowy szablon kompozycyjny. Wyrobić go sobie i mieć śmiałość narzucenia go odbiorcom. Wszystko więc — łącznie z wiernością oryginałowi, a to jest wzgląd niebłahy — przemawia przeciw koncepcji poprzedzania oktaw *Gofredowych* czy *Orlandowych*, czy jednych i drugich sekstynowymi próbami" (s. 192—193).

Pozornie walor naukowy studium Marii Dłuskiej jest czysto negatywny. Pozornie tylko. Osiągnięciem bez wątpienia pozytywnym są bowiem pośrednio dające się z rozprawy odczytać propozycje metodologiczne i wzorce metodyczne postępowania naukowego, instruktywne zaś zarówno dla badań wersologicznych jak i historycznoliterackich. Wartością pozytywną, rzeczywistym krokiem naprzód w badaniach nad twórczością Piotra Kochanowskiego, jest uchylenie koncepcji powszechnie uznawanej, a niedostatecznie udokumentowanej, przez to mogącej prowadzić na manowce. „Uchylenie mylących pozorów to jedyny, i jakże skromny, wynik mojej pracy. Reszta pozostaje zagadką" (s. 194). Słowa te zamykają rozprawę. Skłonny byłbym położyć je na karb skromności autorskiej znakomitej uczonej. Jej praca zagadce wersyfikacyjnej Piotra Kochanowskiego odbiera po prostu wiele cech zagadkowości. Każe ten problem traktować prościej, zgodnie z duchem języka i wersyfikacji polskiej oraz sugestiami płynącymi z wersyfikacji oryginału. A te pozwalają przypuszczać, że *Gofreda* zamierzył Piotr Kochanowski przełożyć strofą najbliższą włoskiego wzoru, a więc oktawą lub ośmiowierszem złożonym z 11-zgłoskowców. I zamiar ten wykonał. Jeśli tłumaczył od razu oktawą, ów „strój kosztowniejszy", a więc, jak wyjaśnia to Linde, o wiele więcej wartający, szacowniejszy, wyborniejszy, znakomitszy — odnieść można do zabiegów redakcyjnych Tęczyńskiego; jeśli zaś przekładał strofą ośmiowersową, „ośmiorakim rymem", wówczas „kosztowniejszy strój" oznaczałby tylko układ rymów właściwy oktawie (osobiście opowiedziałbym się za możliwością pierwszą). I tylko w tych granicach można rozważać, właśnie dzięki studium Dłuskiej, problemy wersyfikacji *Gofreda*. Powrót do oczywistości w badaniach naukowych nie odbywa się łatwo, ale też jest wartością ciągle nie docenianą.

I jeszcze jedno. Dłuska, uchylając się od stawiania jakichkolwiek hipotez odnoszących się do „wstępnego stadium" *Gofreda*, w przekonaniu, że „nie ma na to dostatecznych danych", niejako w nawiasie podpowiada jednak: „Może np. tłumacz próbował z początku i *Gofreda* też pisać zwrotką przyjętą dla *Orlanda*. Jest ona przecie naoczną demonstracją tego, w czym widział odpowiedniość dla włoskiej strofy oktawowej na naszym gruncie. Ten odpowiednik to strofa pojemniejsza od włoskiej, bo chociaż 8-wersowa, ale składająca się z wersów dłuższych: 13 (7+6), i prostsza, bo z tradycyjnym naszym stycznym rymowaniem *aabbccdd*. W całości strofa od oktawowej dla tłumacza poręczniejsza zwiększoną ilością sylab i zmniejszeniem kłopotów rymowych, a legitymująca się znakomitym osadzeniem w naszej stroficznej tradycji" (s. 194).

Wszystko to prawda, wszystko to tłumacz *Gofreda* i *Orlanda* musiał zobaczyć, skoro *Orlanda* taką właśnie strofą przełożył. Ale kiedy? Chyba jednak dopiero po przełożeniu *Gofreda* lub w czasie pracy, kiedy zorientował się, jakie trudności sprawia mu zamknięcie 11-zgłoskowej oktawy włoskiej w identycznej co do wymiarów strofie polskiej. Z tych trudności genialny artysta wyprowadził wnioski najtrafniejsze. I dlatego *Orland* — zgodnie z opinią Pollaka, z pełną aprobatą przytaczaną przez autorkę studium — jest „najwyższym artystycznym osiągnięciem znakomitego tłumacza" (s. 184).

W odmiennej perspektywie, ale równie jak w wyżej omówionych pracach dociekliwie i głęboko, wniknął w materię pana Piotrowego dzieła Tadeusz Ulewicz. Zajął się on mianowicie *Tradycjami poetyckimi Jana Kochanowskiego w twórczości Piotra*[8]. Zadanie miał niepomiernie utrudnione przez rozmiary dorobku poetyckiego i brak słowników ich języka. Podobieństwa frazeologiczne i różnego typu nawiązania w tekście *Gofreda* i *Orlanda* do utworów Jana Kochanowskiego Ulewicz gromadzić musiał polegając na pamięci, znakomitej co prawda, i niepowszednim oczytaniu w tekstach obydwu poetów. Rozpatrując porównawczo, tj. w odniesieniu do tradycji poetyckiej autora *Trenów* w twórczości innych poetów tego okresu, Ulewicz doszedł do wniosku, że „oddziaływanie artystyczne Jana Kochanowskiego w najbliższym mu kręgu rodzinnym, w tej zwłaszcza postaci, w jakiej się nam ono przedstawia poprzez warsztat poetycki wielkiego tłumacza *Gofreda* i *Orlanda*, [...] właściwie się nie różni od olbrzymich, tak bardzo wszechstronnych i głębokich wpływów, jakie lutnia Jana z Czarnolasu wywierała wówczas na poezje polską w ogóle (szlachecką i mieszczańską, świecką i duchowną), przede wszystkim zaś na twórczość dwóch-trzech pokoleń najbliższych" (s. 207).

Ulewicz niezbyt potrzebnie wiąże tę sprawę z zagadnieniem osobowości twórczej Piotra, dowodząc, iż był on „talentem miary niepospolitej, ale talentem w istocie chyba raczej jednak przetwórczym, może nawet mimozowatym (aby już nie rzec: powojowatym), nie zaś odkrywczym [...]. Przy wysokim przeto poczuciu odpowiedzialności pisarskiej oraz wielkim wyczuleniu krytycznym skłaniać to musiało do podejmowania zadań szczególnie ambitnych i odpowiedzialnych, ale zarazem wysoce też utrudniało twórczość niezależną, oryginalną" (s. 208). Sąd ten ma chyba zbyt wątłe podstawy. Do jego rewizji skłaniają zarówno staropolskie poczucie oryginalności literackiej, w świetle którego mógł Kochanowski pisać o *Gofredzie* „moje nowe rymy", jak i wypowiedź Karmanowskiego z okazji ogłoszenia *Gofreda* drukiem: „co dzień wdzięczniejsze płyną rymy twoje. / Rymy (acz są gdzieś insze), lecz ja mówię o tych, / Którymiś nie przepomniał kawalerów złotych..." (podkreślenia S. G.). Nie mamy całkowitej pewności, czy owe „insze" rymy to tylko i wyłącznie *Orland*. Ulewiczową charakterystykę osobowości twórczej Kochanowskiego dezaktualizuje wreszcie referat Riccarda Picchio, dowodzący skutecznie tezy wprost przeciwstawnej.

W części szczegółowej studium Ulewicz na wybranych z „dwóch do trzech setek najrozmaitszych tu nawiązań czy uzależnień" przykładach pokazał obecność tradycji czarnoleskiej w języku poetyckim Piotra. Są one zaskakująco liczne i wyraziste. Nawiązania do poezji Jana Kochanowskiego pojawiają się niekiedy w formie dodatków tłumacza. Najczęściej jednak są one odpowiednikiem „równoległych, choć na ogół odmiennych treściowo określeń włoskich oryginału" (s. 212). Można tu, jak sądzę, uogólnić inną jeszcze obserwację wyrosłą z analizy przypadków szczegółowych. Otóż wielokrotnie wersja Piotra Kochanowskiego posiada najdokład-

[8] Z problematyką tą wiąże się także studium Z. Szmydtowej (zob. s. 148—149).

niej odpowiednią podkładkę treściową w tekście włoskim, a równocześnie jej „polski kształt pojęciowo-artystyczny” „wywodzi się arcyznamiennie z ducha poezji czarnoleskiej” (s. 218).

Nader bogato była reprezentowana w programie Sesji problematyka recepcji *Gofreda* „przekładania Piotra Kochanowskiego”. Poświęcone zostały jej referaty i komunikaty: Wiktora Weintrauba *Recepcja „Jerozolimy wyzwolonej” w Polsce i na Zachodzie*, Sante Graciottiego *Piotr Kochanowski w polskim Oświeceniu oraz przekłady Ariosta i Tassa pióra Krasickiego i Trembeckiego*, Ryszarda Łużnego *„Gofred” Tassa—Kochanowskiego na Rusi w wieku XVII—XVIII*, Endre Angyala *Torquato Tasso, Piotr Kochanowski i tradycja epiki barokowej u Słowian i Węgrów*, Jana Zaremby *Przekład „Jerozolimy wyzwolonej” Tassa w romansach wierszowanych Wacława Potockiego*, Anny Kaupuż *Z dziejów „Gofreda” na Litwie: Tasso—Kochanowski na amatorskiej scenie wileńskiej z r. 1825*.

Na uwagę zasługuje zwłaszcza pierwsza z wymienionych rozpraw. Komparatystyczne studium Weintrauba wniosło bowiem nie tylko wiele cennych informacji o dziejach sławy polskiego *Gofreda*, nie tylko pokazało odrębność polskiej recepcji poematu Tassa, ale głęboko uzasadniło przekonanie na temat szczególnej roli dzieła Piotra Kochanowskiego w literaturze polskiej, na temat jego funkcji jako epopei narodowej. *Gofred* Tassa—Kochanowskiego „Wypełnił [...] miejsce, które normalnie w tradycji literackiej przypada narodowej epopei. I w tej roli zluzował go dopiero *Pan Tadeusz*”. To od strony recepcji czytelniczej. Równocześnie jednak *Gofred* zajmuje „kluczową pozycję” w dziejach polskiej epiki. „Od poematów Twardowskiego i *Wojny chocimskiej* aż po *Króla-Ducha* będzie on dla twórców polskich poematów epickich jakimś wyraźnym punktem odniesienia, jakimś wzorem rozwiązań problemów artystycznych” (s. 65).

Te dwa momenty odróżniają w sposób zdecydowany polską recepcję *Jerozolimy wyzwolonej* Tassa od jej recepcji zachodnioeuropejskiej. Weintraub twierdzi, że nigdzie poza granicami Włoch *Gerusalemme liberata* nie odegrała takiej roli w dziejach narodowej tradycji epickiej jak w Polsce, chociaż poemat Tassa wszędzie cieszył się ogromną poczytnością. W oparciu o bogatą literaturę przedmiotu autor przedstawił w części pierwszej swego studium losy Tassowego arcydzieła i dzieje sławy samego poety w krajach Europy zachodniej, we Włoszech, Francji, Hiszpanii i Anglii. Sława Tassa i jego poematu ugruntowała się w tych krajach nadzwyczaj szybko. Recepcję oryginału wspomagały liczne przekłady na języki narodowe. Całkowicie odmiennie natomiast kształtowała się ta sprawa u nas. Okazuje się bowiem, że „przed r. 1618 [...] nie udało się znaleźć żadnego, ale to dosłownie żadnego śladu znajomości dzieła Tassa w Polsce” (s. 70), i to wbrew niezmiernie żywotnym związkom Polaków z kulturą włoską.

Weintraub tłumaczy to szczególnymi właściwościami ówczesnej kultury polskiej, w której brakło tradycji średniowiecznej poezji rycerskiej i fantastycznej. „W tradycyjnej kulturze literackiej Polaka XVI wieku poemat Tassa się nie mieścił. Jego założenia estetyczne były w kontekście tej kultury czymś egzotycznym”. Sytuacja ta pozwala dojrzeć we właściwym świetle „śmiałość inicjatywy Piotra Kochanowskiego. A także doniosłość kulturalną tej inicjatywy, odwojowującej dla literatury polskiej nową dziedzinę piękna, inaugurującej tradycję epiki bohaterskiej” (s. 72).

Nie kończy się na tym zasługa Piotra Kochanowskiego. Wprowadził on Tassa do Polski. Ale uczynił zarazem coś więcej. „Dzieje recepcji *Jerozolimy wyzwolonej* w Polsce prawie że bez reszty pokrywają się z dziejami recepcji jego przekładu. I to znowu rys specyficzny polskiej recepcji. Sprawy te bowiem inaczej układały

się na Zachodzie" (s. 72—73). Trudno tam mówić najpierw o jednej dominującej wersji przekładu, nadto zaś wielu czytelników, zwłaszcza spośród koryfeuszy literatury, zawierało znajomość z *Jerozolimą wyzwoloną* w drodze lektury włoskiego oryginału.

Są i dalsze znamienne różnice pomiędzy polską a zachodnią recepcją *Gofreda*. We Francji np. poemat ten przemawiał do wyobraźni czytelników „przede wszystkim jako repertorium baśniowych wątków miłosno-fantastycznych"; „Sycił głód fantazji, niezwykłości, swobodnej gry wyobraźni" (s. 75). Polska wersja utworu miała charakter odmienny: rycerski, bohaterski. Dlatego też popularności *Jerozolimy wyzwolonej* w oświeconej Europie towarzyszył w Polsce zanik zainteresowania dla przekładu Piotra Kochanowskiego, a nawet krytyka tego przekładu [9]. Jednakże właśnie wersja Kochanowskiego zadecydowała o swoistej polskiej recepcji Tassa w okresie romantyzmu.

„Kamieniem probierczym mogą tu być losy w Polsce romantycznego mitu biograficznego Tassa. Zdobył on sobie w romantycznej Europie wielką popularność. Wszędzie — z wyjątkiem Polski, gdzie dla pisarzy Tasso to był autor *Gofreda* »przekładania Piotra Kochanowskiego«" (s. 77). Legenda Tassa — w jego osobie dopatrywano się owocześnie prototypu romantycznego poety, a w dziejach jego życia widziano „udramatyzowanie typowo romantycznych konfliktów ze społeczeństwem artysty, którego inności, jedyności, niezwykłości społeczeństwo to nie chce uznać" (s. 78) — legenda ta znana była dobrze w Polsce, ale nie została uznana! Głównie za sprawą staropolskiego *Gofreda*! Subtelnie analizując wypowiedzi czołowych romantyków, Mickiewicza, Słowackiego i Norwida, Weintraub tłumaczy nieobecność legendy Tassowej w Polsce mimo ogromnej poczytności *Gofreda* i ogromnego uznania, jakim się poemat ten cieszył. „W tradycji polskiej Tasso to autor marsowego, tchnącego duchem bojowym poematu bohaterskiego. I tylko autor takiego poematu. [...] Otóż ten autor polskiego *Gofreda*, tchnącego szorstką energią, niełatwo dawał się pogodzić z obrazem przewrażliwionego, miotającego się w nieszczęściu kochanka z legendy biograficznej. I jak się zdaje, właśnie popularność *Gofreda* uodporniła polskich romantyków na legendę biograficzną Tassa. Odrzucili ją, bo w ich wyobrażeniu rysował się portret imaginacyjny innego Tassa" (s. 81).

Studium Weintrauba należy w moim przekonaniu do najwyższych osiągnięć Sesji. Wyważone w sądach, precyzyjne w dokumentacji, świetnie skonstruowane i napisane, starannie wyzyskujące badania dotychczasowe, polskie i obce, stanowi najlepsze świadectwo wielkości poetyckiej Kochanowskiego i niezwykłości jego dzieła nie tylko w perspektywie literatury polskiej, ale i w perspektywie porównawczej wielkich literatur europejskich.

Znaczenie *Gofreda* Piotra Kochanowskiego tym jest większe, że jego popularność i poczytność, jego rola kulturalna i literacka nie ogranicza się bynajmniej do Polski. Szczególnie interesująca w zakresie ościennych wpływów „księstwa poetyckiego" twórcy polskiego przekładu *Jerozolimy wyzwolonej* jest recepcja *Gofreda* na Rusi. Scharakteryzował ją w oparciu o własne gruntowne badania Ryszard Łużny w studium *„Gofred" Tassa—Kochanowskiego na Rusi w wieku XVII—XVIII*. Poemat Kochanowskiego był tutaj nie tylko „znany, czytywany i oceniany", lecz także podjęto w dwóch ośrodkach, całkowicie od siebie niezależnie, próby jego przekładu na język ruski. Podobnego wyróżnienia nie doczekało się poza *Jerozolimą wyzwoloną* „ani jedno dzieło poezji polskiej tych czasów". Wreszcie *Gofred* Tassa—Kochanowskiego uznany został „przez kijowskich teoretyków sztuki poetyckiej za

---

[9] Sprawą tą obszerniej zajął się S. G r a c i o t t i w swym referacie zjazdowym.

dzieło wzorcowe, za klasyczny przykład epopei [...], i jako taki [...] wprowadzony na stałe (od r. 1705 aż do połowy tegoż stulecia) do praktyki szkolnej Akademii Kijowsko-Mohylańskiej przy nauczaniu poetyki" (s. 122).

Oceniając i charakteryzując główne kierunki zainteresowań badawczych ujawnione podczas obrad Sesji poświęconej twórczości Piotra Kochanowskiego, istotne zdobycze oraz wartości naukowe rozpraw i artykułów składających się na tom *W kręgu „Gofreda" i „Orlanda"*, poprzestać musimy z konieczności na sprawach najważniejszych i na wybranych przykładach. Poza obrębem rozważań pozostały studia cenne i odkrywcze, bogate w materiały i przemyślenia interpretacyjne, mające określony, i to poważny wkład w postępie badań nad spuścizną poetycką wielkiego tłumacza *Gofreda*, nad jego biografią i jego epoką. Nie rekompensując w pełni tego pominięcia, przynajmniej wymieńmy tytuły. I tak Henryk Barycz pisał o *Włoskich podróżach Piotra Kochanowskiego*, a wspólnie z Karoliną Targosz o *Krakowie w czasach Piotra Kochanowskiego*. Z prac komparatystycznych i historycznoliterackich przypomnieć tu należy zwłaszcza rozprawę Sante Graciottiego *Piotr Kochanowski w polskim Oświeceniu oraz przekłady Ariosta i Tassa pióra Krasickiego i Trembeckiego*, znakomicie dopełniającą w zakresie literatury stanisławowskiej wywody Weintrauba. Polskiemu *Orlandowi* poświęcone są studia Zofii Szmydtowej *„Lament Sakrypanta" w oryginale i spolszczeniu Piotra Kochanowskiego na tle renesansowych przetworzeń motywu* i Mieczysława Brahmera *Kilka uwag o polskim „Orlandzie"*. Nadto w omawianym tomie pomieszczone zostały artykuły Stefana Nieznanowskiego o *Warsztacie epickim „Obleżenia Jasnej Góry Częstochowskiej"* i Franciszka Bielaka *Ożywienie związków z Włochami w Uniwersytecie Jagiellońskim oraz seminarium Stanisława Windakiewicza* (z którym to seminarium wiążą się początki XX-wiecznych badań naukowych nad twórczością P. Kochanowskiego) oraz prace Milana Ratkowicia *O pierwszym przekładzie chorwackim „Jerozolimy wyzwolonej" dedykowanym królowi polskiemu* i Rudo Brtáňa *Problematyka słowackich przekładów z Ariosta i Tassa na tle polskich tłumaczeń P. Kochanowskiego*.

Stanisław Grzeszczuk

Szymon Starowolski, SETNIK PISARZÓW POLSKICH ALBO POCHWAŁY I ŻYWOTY STU NAJZNAKOMITSZYCH PISARZÓW POLSKICH. Przełożył i komentarzem opatrzył Jerzy Starnawski. Wstęp napisali Franciszek Bielak i Jerzy Starnawski. (Indeks nazwisk zestawiła Teresa Starnawska). (Kraków) 1970. Nakładem Wydawnictwa Literackiego, ss. 366, 2 nlb. + 9 wklejek ilustr. oraz errata na wklejce.

W 345 lat po pierwszej edycji i w 13 lat po ukazaniu się drukowanej zapowiedzi, że polskie tłumaczenie „ukaże się w najbliższym czasie" [1], pojawił się na półkach księgarskich *Setnik pisarzów polskich* Szymona Starowolskiego. Wydawnictwo Literackie już na przykładzie *Nowych Aten* Benedykta Chmielowskiego udowodniło, że potrafi wznawiać rzeczy stare i pozornie martwe — w takim kształcie edytorskim i typograficznym, iż stają się one bestsellerami. Podobną chyba karierę czytelniczą zrobi też *Setnik*, chociaż skromny, bo zaledwie dwutysięczny nakład wskazuje, że wydawca działał ostrożnie i z pewną dozą nieufności.

---

[1] J. Starnawski, *Warsztat bibliograficzny historyka literatury polskiej*. Warszawa 1957, s. 204.

Czym bowiem był *Setnik* Starowolskiego w zamierzeniu autorskim i jakie prezentuje walory dla dzisiejszego czytelnika? Kształt gatunkowy tej publikacji już od dawna budził spory i wywoływał kontrowersyjne sądy. Historycy bibliografii dopatrywali się w *Setniku* pierwocin naszej bibliografii narodowej, a historycy literatury widzieli w nim zaczątki dziejów piśmiennictwa polskiego. I tak np. Józef Korpała pisze, że tej publikacji zawdzięcza Starowolski „miano pierwszego bibliografa polskiego", a od daty jej ogłoszenia „zaczynają się właściwe dzieje bibliografii w Polsce"[2]; natomiast Piotr Chmielowski, a za nim Tadeusz Mikulski zaliczyli *Setnik* do rzędu pierwszych prób przedstawienia historii literatury polskiej[3], co ostatnio zaaprobował w pewnym sensie Stefan Sawicki, włączając rozważania nad tą książką do swej pracy o początkach syntezy historycznoliterackiej w Polsce[4]. Oba te stanowiska starał się pogodzić Jerzy Starnawski: nazwał Starowolskiego „pierwszym bibliografem i historykiem literatury polskiej" i przyznał mu zaszczytne miano „polskiego Warrona", który „zastał w Polsce zapiski bibliograficzne, a zostawił bibliografię"[5].

Opinie te, aczkolwiek nie pozbawione słuszności, wydają się jednak nieco uproszczone i wymagają drobnych uzupełnień, uściśleń i korektur. Rozważania nad kształtem gatunkowym *Setnika* muszą uwzględniać istniejącą w początkach XVII w. tradycję i sytuację w dziedzinie tych gatunków piśmiennictwa, które mogły być podnietą i wzorem dla poczynań Starowolskiego. W tym czasie wykształciły się i funkcjonowały na zachodzie Europy dwa modele publikacji informacyjnych o ludziach i książkach. Jeden zainicjował Konrad Gesner swoim dziełem pt. *Bibliotheca Universalis* (Zurych 1545), w którym usiłował zarejestrować całą europejską produkcję naukową i literacką. Posługiwał się on wypracowaną metodą opisu bibliograficznego, podającą najważniejsze informacje o autorach i książkach. Praca Gesnera wywołała liczne naśladownictwa i stała się prototypem późniejszej bibliografii o najszerszym zasięgu i zakresie. Drugi model, sięgający swymi początkami również w. XVI, a bujnie rozwijający się w XVII stuleciu, to *elogium*. W tym gatunku piśmienniczym, wyrosłym na gruncie literatury panegirycznej, dominowały dwa elementy: pochwała żywota oraz informacja o pismach. Najwybitniejszym przykładem renesansowej odmiany *elogium* były dzieła Pawła Joviusa (Giovio): *Illustrium virorum vitae* (Florencja 1549) oraz *Elogia virorum bellica virtute illustrium* (Florencja 1551). Odmianę barokową o kontrreformacyjnym zabarwieniu prezentowały prace Aubertusa Miraeusa: *Sanctorum Galliae Belgicae imagines et elogia* (Antwerpia 1606) oraz *Illustrium Galliae Belgicae scriptorum icones et elogia* (Antwerpia 1608). Ten gatunek dał początek późniejszym słownikom biograficznym i biobibliograficznym.

W *Setniku* Starowolskiego brak zupełnie śladów posługiwania się modelem wypracowanym przez Gesnera i jego następców, natomiast jest wyraźnie widoczna zależność od *elogium*, zwłaszcza w jego barokowej i kontrreformacyjnej odmianie.

---

[2] J. Korpała, *Dzieje bibliografii w Polsce*. Warszawa 1969, s. 47.

[3] P. Chmielowski, *Dzieje krytyki literackiej w Polsce*. Warszawa 1902, s. 33. — T. Mikulski, *Historia literatury wobec zagadnień księgoznawstwa*. W zbiorze: *Studia nad książką poświęcone pamięci Kazimierza Piekarskiego*. Wrocław 1951, s. 65—66.

[4] S. Sawicki, *Początki syntezy historycznoliterackiej w Polsce*. Warszawa 1969, s. 15—17, 20—21.

[5] J. Starnawski, *Szymona Starowolskiego „Hekatontas" i początki bibliografii polskiej*. „Roczniki Humanistyczne" t. 12 (1964), z. 1, s. 136, 148, 150.

Podkreślił to zresztą autor w tytule, umieszczając tam charakterystyczną formułę: *„elogia et vitae”*. Materiał informacyjny grupował też według ustalonego w tym gatunku schematu: *„vita”* i *„scripta”*. Nie można więc zaliczać Starowolskiego do szeregu pierwszych polskich bibliografów, a jego *Setnika* do pierwocin naszej narodowej bibliografii. Nie jest również ten autor twórcą pierwszej historii literatury polskiej, bo nie tylko o literatach mówi w swej książce. Najbardziej adekwatna wydaje się formuła Franciszka Bielaka, zawarta w interesującym *Wstępie*, określająca *Setnik* jako „pierwszy słownik biograficzny i bibliograficzny uczonych polskich” (s. 24), choć i ona wymaga uściśleń.

Starowolski bowiem stworzył słownik biobibliograficzny ogarniający swym zakresem tylko określoną część ówczesnej polskiej elity intelektualnej. Obierając jako formę podawczą *elogium*, a więc mowę pochwalną, do tego w jej barokowej i kontrreformacyjnej odmianie, z góry wykluczył z pola obserwacji tych, których jako zdeklarowany katolik i sympatyk wojującej kontrreformacji chwalić nie mógł. Przede wszystkim przeciwników ideowych z szeregów reformacji. To w bardzo poważnym stopniu zuboża wartość poznawczą *Setnika*, gdyż wielu wybitnych pisarzy i uczonych XVI oraz XVII w. wywodziło się właśnie z różnych odłamów wyznaniowych reformacji.

Względy ideowe i wyznaniowe sprawiły, że wśród 232 zamieszczonych w książce Starowolskiego sylwetek zabrakło informacyj o Reju, Wolanie, Krowickim, Czechowicu, Grzegorzu Pawle, Piotrze z Goniądza, Budnym czy też Janie Niemojewskim, a obszerne wzmianki poświęcono osobom, dla których nawet miano pisarza czy uczonego *„minorum gentium”* wydaje się zbyt pochlebne. I tak np. bł. Jan Kanty, Stanisław Niegoszewski, Walenty Kuczborski, Marcin Ujazdowski, Walenty Widawski i inni im podobni znaleźli się w *Setniku* nie ze względu na zasługi dla literatury, kultury czy nauki polskiej, bo były one minimalne lub zgoła żadne, lecz z uwagi na niezwykłą pobożność, ascetyczny tryb życia, gorliwe zwalczanie herezji albo odbyte studia w Akademii Krakowskiej.

Również dobór i wiarygodność zgromadzonych przez Starowolskiego materiałów dalekie są od doskonałości. W opisach żywotów i w rejestracji dorobku pisarskiego znalazły się informacje mylne (zwłaszcza daty i tytuły), opowieści o posmaku anegdotycznym, czasem wręcz fantastycznym (jak relacje o cudownych zdarzeniach), złośliwe, tendencyjnie negatywne sądy (np. obelżywe i krzywdzące uwagi o wybitnych pisarzach reformacyjnych, Jakubie Przyłuskim i Andrzeju Fryczu Modrzewskim), przesadne, hiperboliczne pochwały, pominięcia istotnych wiadomości (np. dat urodzenia i śmierci). Nic więc dziwnego, że *Setnik* spotkał się z mocno krytycznymi osądami, szczególnie ze strony działających w XIX w. bibliografów i historyków literatury [6].

Przeplatanie się faktów historycznych z anegdotą i zmyśleniami, rzetelnych informacji z dowolnymi sądami i ocenami, liczne świadome opuszczenia i przemilczenia, brak precyzji i ścisłości sformułowań — to cechy charakterystyczne *Setnika*. Są one jego generalną wadą, ale i zarazem podstawową zaletą. *Setnik* bowiem w tym kształcie gatunkowym, ideowym i stylistycznym przekazuje nam autentyczny

---

[6] Zob. A. K. Czartoryski, *Myśli o pismach polskich*. Wilno 1810, s. 38—41. — Ł. Gołębiowski, *O dziejopisach polskich*. Warszawa 1826, s. 440—441. — F. Bentkowski, *Historia literatury polskiej*. T. 1. Warszawa 1814, s. 5. — A. Jocher, *Obraz bibliograficzno-historyczny literatury i nauk w Polsce*. T. 1. Wilno 1840, s. XLV. — M. Wiszniewski, *Historia literatury polskiej*. T. 8. Kraków 1851, s. 76.

obraz świadomości literackiej i estetycznej w Polsce w. XVII, odzwierciedla wiernie poziom i język ówczesnej krytyki literackiej oraz jej ideowe i socjologiczne oblicze. To są główne atuty pracy Starowolskiego, dla których warto było ją przetłumaczyć i wznowić. One też decydują dziś o czytelniczym powodzeniu *Setnika*.

Należy gwoli sprawiedliwości dodać, że w swoim czasie książka ta odegrała poważną i wielce pożyteczną rolę informacyjno-propagandową. Napisana celowo po łacinie, a więc w języku międzynarodowym wtedy, wydana w Frankfurcie (1625, 1644) i w Wenecji (1627), w miastach będących europejskimi ośrodkami wymiany i kolportażu informacji, przez długie lata szerzyła za granicą wiedzę o polskiej nauce, kulturze i literaturze. Za pośrednictwem *Setnika* przenikały do .obcych publikacji wiadomości o wybitnych Polakach. Stamtąd właśnie czerpał informacje Girolamo Ghilini, autor popularnego encyklopedycznego dzieła pt. *Teatro d'huomini letterati* (Wenecja 1647), na którego kartach (w tomie 2) znalazły się sylwetki Jakuba Górskiego, Jana Kochanowskiego, Januszowskiego, Solikowskiego, Powodowskiego, Kromera, Kopernika, Klonowica i Reszki.

Udostępnienie *Setnika* dzisiejszym czytelnikom wymagało dwóch zabiegów, przetłumaczenia z łaciny i opracowania komentarza. Oba te zadania, wymagające nieprzeciętnych kwalifikacji filologicznych oraz erudycji w zakresie bibliografii i literatury staropolskiej, wykonał Jerzy Starnawski. Jako tłumacz wywiązał się z zadania wręcz znakomicie. Jego przekład jest nie tylko adekwatny w stosunku do łacińskiego oryginału pod względem semantycznym, ale zachowuje również charakterystyczną dla *Setnika* barokową stylistykę i frazeologię. Doskonały jest zwłaszcza przekład tytułu, oddający wiernie brzmienie oryginału i nawiązujący bezbłędnie do tradycji piśmiennictwa staropolskiego. Natomiast komentarz nasuwa nieco uwag krytycznych.

Komentarz w publikacji tego typu co *Setnik* spełnia niezmiernie ważną rolę. Winien być przewodnikiem i korektorem jednocześnie. Obok niezbędnych objaśnień do tekstu podstawowego musiały się tam znaleźć konieczne uzupełnienia, sprostowania nieścisłych sformułowań, opisów i pomyłek, rozszyfrowania niepełnych zapisów bibliograficznych oraz wypełnienia celowych przemilczeń. Generalny zarzut pod adresem komentarza da się wyrazić następująco: kompletny brak uzupełniających informacji biograficznych o tych pisarzach, których nazwiska są hasłami w *Setniku*, a więc o postaciach w tej publikacji pierwszoplanowych. Starowolski z reguły nie podaje dat urodzenia i śmierci tych autorów, a komentator skrupulatnie uzupełnia dane biograficzne dla dziesiątków osób występujących marginesowo, zapominając całkowicie o głównych bohaterach.

Zamieszczone w komentarzu liczne opisy bibliograficzne budzą niekiedy zastrzeżenia. Autor bowiem nie zawsze trzyma się zasady podawania adresu wydawniczego pierwszej edycji. I tak np. dla *Fragmenta [...]* Cycerona należało raczej wskazać edycję z r. 1561, zamiast z 1570 (s. 259); przy utworze Sokołowskiego *O różnicy [...]* jest „Coloniae 1586", a było przecież wydanie wcześniejsze w Krakowie 1583 (s. 306); analogicznie przy *Dziesięcioro [...]* Paprockiego należało podać edycję odbitą około r. 1575, zamiast z 1587 (s. 327), itp. W kilku wypadkach Starnawski sygnalizuje skrótem „b. m.", że w adresie wydawniczym brak informacji o miejscu druku, podczas kiedy ten element opisu bibliograficznego można było bez trudu wskazać. I tak np. miejscem druku utworów Orzechowskiego: *Quincunx*, *Dialog* i *Fidelis subditus*, był Kraków (s. 301—302), a Modrzewskiego *Orichovius* wydrukowany został w Pińczowie (s. 304).

Spotyka się też błędne informacje. Keckermann nigdy nie był rektorem szkół gdańskich i nie można go nazywać działaczem reformacyjnym (s. 242); Dantyszek

uzyskał godność biskupa warmińskiego nie w r. 1558 (s. 248), gdyż w tym czasie już nie żył, lecz w 1537; pierwsza edycja *Psałterza* Kochanowskiego, zgodnie z ustaleniami Kazimierza Piekarskiego, wyszła w r. 1579, nie w 1578 (s. 276)[7]; Skarga piastował godność kaznodziei królewskiego przez 24, nie 34 lata (s. 337); utwór Wujka *De transsubstantiatione* ukazał się drukiem w Poznaniu, nie w Wągrowcu (s. 312); Widawski miał na imię Walenty, nie Wincenty (s. 168); utwór Solikowskiego *Verus Martini Lutheri triumphus* to nie „poemat o reformacji", lecz raczej paszkwil na Lutra (s. 252). Ponadto może nazwisko „Budeusz" należało podać w formie „Budé" lub „Budaeus" (s. 282); zamiast „z Brunsbergi" trzeba było napisać „z Braniewa" (s. 300); przy Szczęsnym Żebrowskim przydałoby się wyjaśnienie, że takiego pseudonimu używał jezuicki polemista Marcin Łaszcz (s. 308)[8]; na miejsce form „Czechowicz", „Klonowicz" należało wprowadzić poprawne: Czechowic, Klonowic (s. 216, 308, 345 i in.). W *Setniku* przy haśle „Joachim Bielski" występuje jedyna wzmianka o Reju (s. 192), jednakże w indeksie nie została ona wykazana.

Spotyka się też w komentarzu objaśnienia, które w zasadzie nie wykraczają poza informacje zawarte w tekście głównym — można było z nich zrezygnować (np. uwagi przy nazwiskach: Bembo (s. 300), Kaczanowski (s. 314), Mosiążek (s. 300), Wróbel (s. 315). Niestaranna korekta przepuściła sporo drobnych pomyłek literowych, szczególnie w tytułach: *Clades Dantiscorum* zamiast *Clades Dantiscanorum* (s. 278); *O transsubstancjej* zam. *O transsubstancjacjej* (s. 312); *Quadrupartitae* zam. *Quadripartitae* (s. 315); *Turcica XIV* zam. *Turcicae XIV* (s. 332); *Siedem* zam. *Siedm* (s. 337) itp.

Wymienione tu przykładowo usterki komentarza nie mogą przysłaniać faktu, że jest to imponujący zbiór szczegółowych informacji o mało znanych pisarzach i książkach, porządkujący wiadomości z *Setnika* i jednocześnie wzbogacający w wielu miejscach naszą wiedzę o piśmiennictwie polskim XVI i początków XVII wieku. Nie mogą też przeszkodzić w sformułowaniu wniosku, że obecna edycja *Setnika* stanowi poważne osiągnięcie filologiczne i wydawnicze.

Na marginesie tych rozważań nad *Setnikiem* nasunęły się jeszcze dodatkowe uwagi. Bielak we *Wstępie* określił książkę Starowolskiego jako „pierwszy słownik biograficzny i bibliograficzny uczonych polskich" (s. 24), a Starnawski w swym wcześniejszym artykule o *Setniku* użył sformułowań: „dzieło barokowe, przedstawia obraz literatury renesansowej polskiej", „pierwszy obraz naszego piśmiennictwa złotego wieku"[9]. Tymczasem, jak już wspomniano, pracy Starowolskiego daleko do obiektywizmu rejestracji. *Setnik* to barokowy, ale jednocześnie kontrreformacyjny obraz naszej literatury i nauki. Nieprzypadkowo otwiera go sylwetka Stanisława Hozjusza, przywódcy i pierwszego szermierza nie tylko polskiej, ale i europejskiej kontrreformacji.

Należało więc może napisać we *Wstępie*, że niezbędnym uzupełnieniem *Setnika* są analogiczne opracowania dokonane przez historyków i bibliografów reprezentujących wyznania niekatolickie, których był przecież niemały poczet[10]. Trzeba pa-

---

[7] K. Piekarski, *Bibliografia dzieł Jana Kochanowskiego. Wiek XVI i XVII.* Wyd. 2, rozszerzone. Kraków 1934, s. 44—45.

[8] Zob. K. Niesiecki, *Korona Polska.* T. 4. Lwów 1743, s. 723. — Estr. XXI, 106.

[9] Starnawski, *Szymona Starowolskiego „Hekatontas" i początki bibliografii polskiej,* s. 147, 148.

[10] Wymieńmy bodaj najważniejszych: K. Sandius, *Bibliotheca Antitrinitario-*

miętać, że właśnie na północnych terenach Rzeczypospolitej, wcześnie i trwale opanowanych przez reformację, narodziły się najwcześniejsze badania nad piśmiennictwem polskim. Poczynania autorów z Gdańska, Torunia i Elbląga inicjowały i inspirowały prace historyczne i bibliograficzne w tej dziedzinie. I tak np. książka Jana Daniela Hoffmanna z Torunia o początkach drukarstwa w Polsce i na Litwie [11] skłoniła Jerzego Samuela Bandtkiego do rozszerzenia i pogłębienia tego tematu. Przyznał to zresztą Bandtkie otwarcie, pisząc we wstępie do swej pracy: „Hoffmann dał mi pierwszą myśl, a ja ją uskuteczniłem w większej obszerności" [12]. Nie jest wykluczone, że i pomysł ułożenia *Setnika* dotarł do Starowolskiego za pośrednictwem gdańskiego uczonego Bartłomieja Keckermanna. Już przy pierwszej sylwetce bowiem nadmienił Starowolski, że znał pracę tego autora, wyliczającą długi szereg „uczonych mężów" (s. 45). Dopiero połączenie *Setnika* Starowolskiego z pracami wspomnianych historyków i bibliografów reformacyjnych daje pełny, panoramiczny obraz naszej nauki, literatury i kultury w. XVI i XVII, pozbawiony ideowych uprzedzeń i wynikających stąd ograniczeń.

Zbigniew Nowak

Zdzisław Libera, PROBLEMY POLSKIEGO OŚWIECENIA. KULTURA I STYL. Warszawa 1969. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, ss. 304, 2 nlb. + 8 wklejek ilustr. oraz errata na wklejce.

Książkę Zdzisława Libery należy ocenić jako kolejną próbę ukazania syntetycznego obrazu polskiego Oświecenia. A zaniedbania na tym polu były dotąd bardzo poważne — wystarczy przypomnieć, że ostatnią obszerną monografią epoki mającą ambicje syntezy ujętej na szerokim tle historycznym jest około 600-stronicowy tom 3 *Historii literatury polskiej* Stanisława Tarnowskiego (Kraków 1900). Inne podręczniki, jak np. Chmielowskiego, Chrzanowskiego, miały charakter zarysowy i stosowały dość mechaniczne kryteria układu materiału. Następną po Tarnowskim syntezę zamierzył Konstanty Wojciechowski — niestety, dzieło jego pt. *Wiek Oświecenia* (Lwów 1928), nie dokończone, zawiera jedynie obszerny wstęp oraz kilka sylwetek autorów. Po ostatniej wojnie ukazały się dwie książki, które odegrały pewną rolę w poszukiwaniu właściwych rozwiązań metodologicznych i mogły pełnić zastępczo funkcję podręcznika. Pierwsza z nich, Wacława Borowego *O poezji polskiej w wieku XVIII* (Kraków 1948), ogranicza się do spraw poezji; niesprawiedliwie osądzając twórczość pisarzy oświeceniowych, posiada jednak wysokie walory nauko-

---

rum. Freistadii 1684. — A. Węgierski, *Libri quatuor Slavoniae reformatae, continentes historiam ecclesiasticam Ecclesiarum Slavonicarum.* Amstelodami 1679. — S. J. Hoppius, *De scriptoribus historiae Polonicae schediasma literarium.* Dantisci 1707. — D. Braun, *De scriptorum Poloniae et Prussiae [...] catalogus et judicium.* [Elbląg] 1723. — E. Oloff, *Polnische Liedergeschichte.* Dantzig 1744. — E. Praetorius: *Athenae Gedanenses.* Lipsiae 1713; *Danziger Lehrer Gedächtniss.* Danzig 1760. — A. Charitius, *Commentatio historico-literaria de viris eruditis Gedani ortis.* Vittembergae 1715.

[11] J. D. Hoffmann, *De typographiis earumque initiis in Regno Poloniae et Magno Ducatu Lithuaniae.* Dantisci 1740.

[12] J. S. Bandtkie, *Historia drukarń w Królestwie Polskim i w Wielkim Księstwie Litewskim.* T. 1. Kraków 1826, s. V, X.

we we fragmentach poświęconych analizie utworów poetyckich. Druga to Stanisława Pietraszki *Doktryna polskiego klasycyzmu* (Wrocław 1966). Podejmując studium z dziedziny myśli estetycznej, dziejów doktryny, konfrontował on omawiane poglądy i teorie z aktualną praktyką literacką. Chociaż sylwetki pisarzy wprowadzone dla owej konfrontacji są siłą rzeczy jednostronne, niemniej jednak książka Pietraszki stała się pozycją naukową na tym etapie badań szczególnie cenną dzięki uporządkowaniu i ujęciu problematyki klasycyzmu polskiego w pewien system, przygotowała grunt dla pełnej syntezy Oświecenia.

Trzecim z kolei dziełem posiadającym charakter podręcznikowy jest książka Libery, w której dokonana została instruktywna i przydatna w dydaktyce uniwersyteckiej analiza i charakterystyka głównych kierunków i stylów literackich. Przynosi ona uogólnienia i podsumowania istniejącego stanu badań, wzbogacone o własne przemyślenia autora, obejmuje poza tym prawie cały zakres problematyki epoki. Chociaż nie jest to „klasyczny" podręcznik — ze względu na brak odtworzenia dynamiki rozwojowej procesu historycznoliterackiego oraz omówień poszczególnych pisarzy i ich dzieł — w spisie lektur uniwersyteckich dla studentów polonistyki zaszeregowano tę pozycję jako podręcznikową.

Układ książki odznacza się jasnością i zwartością. Rozdział 1 zawiera *Problemy kultury polskiego Oświecenia*, następne zaś: *Tradycje baroku*, *Klasycyzm*, *Rokoko*, *W kręgach sentymentalizmu i preromantyzmu*, wreszcie *Uwagi końcowe*. W rozdziale 1 autor omówił zasady periodyzacji tej epoki oraz takie zagadnienia, jak świadomość ideowa, ideologia, oświata i nauka, czasopiśmiennictwo, teatr itp., wyposażając czytelnika w podstawowe informacje o epoce, które umożliwiają mu pełniejsze korzystanie z zasadniczych rozdziałów książki, traktujących o stylach literackich. Należy stwierdzić, że wprowadzenie to zostało skonstruowane bardzo funkcjonalnie w stosunku do całości, jest wynikiem bogatych doświadczeń autora jako dydaktyka uniwersyteckiego, referuje poza tym obiektywnie i z należytym umiarem stan badań oraz dyskusje prowadzone w gronie specjalistów. Sądy własne są ważone ostrożnie — w niewielu sprawach można by podjąć polemikę.

Dyskusji niewątpliwie domagają się rozważania na temat „granic czasowych" epoki. Słusznie zostały tu uznane wewnętrzne cezury jako mniej istotne, spory bowiem dotychczasowe w tej kwestii miały charakter „akademicki" i nie przyczyniły się do poszerzenia perspektyw badawczych w studiach nad syntezą. Fundamentalne znaczenie natomiast posiada określenie cezur wyznaczających początek i koniec okresu. Nad datą „startową" — 1740, proponowaną przez Liberę, można by dyskutować, domagając się niewielkiego przesunięcia wstecz, w zasadzie jednak spór ten byłby mało płodny naukowo ze względu na oczywistą umowność dokładnych granic chronologicznych dzielących kolejne epoki kultury. Poważniejsze wątpliwości budzi jednak próba ustalenia cezur końcowych. Autor uznaje datę 1795, upadku państwa, za kres dojrzałości polskiego Oświecenia, zaś lata 1796—1830 określa mianem fazy schyłkowej, z tym, że w ramach tego okresu rok 1822 stanowi ważną linię graniczną, oznaczającą początek romantyzmu.

Akceptując w pełni wyznawaną przez autora zasadę niestosowania ostrych cięć dzielących poszczególne epoki, warto postawić pytanie, czy datę upadku państwa można uważać za umowną cezurę określającą koniec epoki Oświecenia. W świetle ostatnich badań pogląd ten zdaje się uzyskiwać coraz więcej przekonywających argumentów. Przede wszystkim należy podkreślić fakt, nie zawsze doceniany przez badaczy, że utrata niepodległości spowodowała likwidację instytucji politycznych i kulturalnych, które warunkowały realizację programu oświeceniowego. W odczuciu starszego pokolenia współczesnych dochodziło wręcz do identyfikacji pozbawienia

państwowości z likwidacją narodu, stąd u wielu pojawiły się nastroje katastroficzne. Straciła całkowicie znaczenie Warszawa jako centralny ośrodek inspirujący zachodzące w kraju przemiany, za okupacji pruskiej stała się prowincjonalnym miastem. Trudno uznać Królewskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk czy też Liceum Królewskie za instytucje działające w ramach kompleksowego programu, który obejmowałby swoim zasięgiem cały kraj. Była to raczej próba ratowania i konserwacji tradycji oraz pamiątek narodowych.

Jeśliby uznać za istotę oświeceniowego charakteru polskiej literatury jej służbę programowi reform, „łagodnej rewolucji", a następnie insurekcji kościuszkowskiej, trzeba stwierdzić, iż programy te załamały się właśnie w roku 1795. Nie uratowano niepodległości kraju, upadła wiara reformatorów z kręgu Stanisława Augusta i Kuźnicy w siłę wszechmocnego rozumu, w solidarność oświeconych całego świata. Była to wyraźna klęska ideologii oświeceniowej. Wiek XVIII w Polsce, jak i w całej Europie, rozniecił pochodnię światła nauk i sztuk, zaktywizował nieczynne dotąd i uciskane warstwy społeczne. Pierwszą czynnością zaborców było zgasić źródła tego światła, aby osłabić siłę oporu Polaków. Żyli i działali wprawdzie nadal ideologowie tacy, jak Adam Kazimierz Czartoryski, Stanisław Kostka Potocki, Staszic, Kołłątaj, Jędrzej Śniadecki, Czacki i inni, podejmowali oni jeszcze inicjatywy oświatowe i społeczne w duchu Oświecenia, walczyli z zacofaniem i wstecznictwem — byli już jednak wyraźnie pogrobowcami swojej epoki, pragmatystami odwołującymi się do rozsądku, a nie do Rozumu. Nie występowali w oparciu o ideologię obejmującą całość zagadnień życia narodowego, tworzyli elitarne ośrodki dyspozycyjne, nie potrafili porwać za sobą młodzieży, która szukała już innych form działania i celów — dojrzewało pokolenie rewolucjonistów, wierzących w siłę i sukcesy walki o wyzwolenie uciskanych ludów Europy.

Nie może również być argumentem na rzecz tezy o kontynuacji Oświecenia w Polsce lat dwudziestych XIX w. występowanie jego pierwiastków i form w literaturze tego okresu, ponieważ na granicy epok nigdy nie urywają się nagle pewne gatunki, style i postawy literackie. Współistnieją one nadal z nowymi tendencjami, tworzą drugorzędny nurt, który trwa nieraz przez wiele lat. Jak wykazały ostatnie badania, kultura i sztuka Oświecenia rozwijała się we Francji mniej więcej do połowy XIX w. równolegle z romantyzmem [1]. We Francji też uważa się ostatnio, że koniec literatury Oświecenia przypada tam na lata kryzysu rewolucji, który wyznaczają: koronacja Bonapartego (1804), jego polityka dynastyczna, prześladowanie jakobinów *etc*. Wielu oświeconych w Europie straciło wtedy wiarę — jako *pars pro toto* katastroficznych nastrojów w tych kręgach przypomnieć można Beethovena, który zadedykował swą III Symfonię (*Eroica*) Bonapartemu, a na wiadomość o koronacji I konsula drze w przystępie rozpaczy kartę tytułową.

W Polsce katastrofą w wiele głębszym znaczeniu był upadek państwa, stanowiący zasadniczy kryzys ideologii i programu Oświecenia. Wydaje się, że okres rozwoju literatury między r. 1795 a wystąpieniem Mickiewicza, stosunkowo mało dotąd zbadany, należałoby traktować jako okres osobny, o własnej problematyce i odrębnym charakterze. Wielki dorobek myśli i literatury Oświecenia owocował nadal w tych latach, warunkując dalszy rozwój kultury polskiej, nie odgrywał już jednak roli głównej siły organizującej wyobraźnię narodową.

Rozdział 2, *Tradycje baroku*, jest pierwszym tego rodzaju opracowaniem w polskiej literaturze naukowej, można zatem powiedzieć, iż posiada charakter pionierski.

---

[1] S. O. Simches, *Le Romantisme et le goût esthétique du XVIIIe siècle*. Paris 1964.

Autor prześledził kontynuacje nurtu barokowego u pisarzy Oświecenia, powiązał je w sposób interesujący z kultem tradycji staropolskich, a więc przede wszystkim barokowych, dzięki czemu wzbogacił znacznie obraz literatury wieku XVIII, podkreślając funkcjonowanie w niej kilku stylów literackich, nieraz na przykładzie twórczości jednego autora. Jest to zatem zerwanie z wyznawanym do niedawna schematycznym ujęciem epoki, ograniczonym do dominacji jednego czy też dwu stylów: klasycyzmu i sentymentalizmu.

Jak każda pionierska próba, obraz skonstruowany przez Liberę posiada pewne luki, które moim zdaniem domagają się wypełnienia. Przede wszystkim zabrakło w rozdziale o tradycjach baroku młodzieńczych erotyków Kniaźnina. Wprawdzie w rozdziale o rokoku i klasycyzmie został omówiony jego sposób pisania, z zaznaczeniem, iż łączy się on również ze stylem barokowym, ale ów barok nie rysuje się tam zbyt przekonywająco. Należało raczej we właściwym miejscu dokonać analizy tych erotyków Kniaźnina, które mimo rokokowego kolorytu nawiązują bezpośrednio typem metaforyki, konceptami do barokowej liryki takich autorów, jak Andrzej Morsztyn, Samuel ze Skrzypny Twardowski czy Szymon Zimorowic. Wystarczy dla przykładu zacytować wiersz *Nagły postrzał* (II, 28):

Ach! cóż ja czuję? co za rozruch żywy
W moim się sercu nagle wić poczyna?
Cóż to za pocisk przeszył mię dotkliwy? —
Cisnęła z oczu wźrok swój Erycyna!

Pali i chłodzi; a jednymże ciosem
Kładzie bez duszy i życie ocuca;
Nęka i łechce; a tym samym głosem
Nazbyt mię cieszy i nazbyt zasmuca.

— to jest przecież autentyczny barok.

Warto by również uwzględnić w analizie stylu barokowego — poezję Sejmu Wielkiego, ponieważ widoczny w niej zwrot ku rodzimości, wbrew głoszonym w środowisku stanisławowskim pochwałom wzorów „europejskich”, przede wszystkim francuskich, posiada głębszą motywację, oparty został na formułowanej przez ideologów tego okresu: Staszica, Kołłątaja, nowej koncepcji szlachecko-mieszczańskiego narodu. Zgodnie z ich twierdzeniami ważnym elementem „narodowości” kultury polskiej stały się tradycje szlacheckie, a więc przede wszystkim chronologicznie najbliższe — barokowe. Poezja Sejmu Wielkiego wykorzystuje w dużym stopniu wzory staropolskie o proweniencji barokowej: trawestacje tekstów religijnych, pieśni, zagadki, odezwy, lamentacje, profecje, litanie, stylizacje ludowe — formy, które można znaleźć w licznych sylwach rękopiśmiennych czasów saskich i konfederacji barskiej.

Wybuch insurekcji kościuszkowskiej pogłębił te poszukiwania, obok przekładów liryki rewolucyjnej jakobinów francuskich pojawiają się wówczas żołnierskie marsze i pieśni rodzimego pochodzenia. Wykorzystuje się nawet typową dla baroku poezję dreszczu i grozy, z drastycznymi obrazami i elementami profetycznymi. W Drukarni Wolnej Jana Potockiego oraz w wielu innych ukazują się wznowienia utworów z okresu konfederacji barskiej i teksty wystylizowane według tych wzorów [2]. Fakty te świadczą o popularności pewnych gatunków i form staropolskich, pozwalają zgłosić

---

[2] Rozwinąłem ten problem w: *Oświeceni Sarmaci wobec tradycji barskiej* (referat wygłoszony na sesji naukowej pn. *Przemiany tradycji barskiej* w Warszawie,

przypuszczenie, iż dokładna analiza rzuciłaby nowe światło na żywotność baroku w polskim Oświeceniu, i ukazać zachodzące w poezji procesy na tle przemian społecznych i kulturalnych, które wyznaczając należyte proporcje „cudzoziemszczyźnie" oraz rodzimości, prowadziły do ukształtowania się nowoczesnego narodu polskiego. Pozwoliłyby również głębiej w kontekście epoki osadzić stosowane przez Liberę kategorie stylu.

Rozdział zatytułowany *Klasycyzm* relacjonuje zgodnie z najnowszym stanem badań problematykę tego stylu literackiego. Miał tu zresztą autor poważne wsparcie we wspomnianej książce Pietraszki. Z uwag, które nasuwają się przy lekturze, warto by przytoczyć przede wszystkim brak jasnego określenia tzw. klasycyzmu oświeceniowego, różniącego się od ludwikowskiego tym, że wychodził on poza dość wąskie pojęcie literatury jako retoryki i poezji w kierunku bardziej nowoczesnych *belles lettres*, obejmujących swoim zasięgiem nie zaliczane dotąd do literatury formy: nowelę, powieść, gatunki publicystyczne *etc.*[3] Warto by również pokusić się o próbę rekonstrukcji polskiej odmiany sporu „nowożytników ze starożytnikami", który zaczyna się już na łamach „Monitora", znajduje ciekawe odbicie w praktyce literackiej (np. w *Wojnie chocimskiej* Krasickiego) i trwa właściwie do końca XVIII wieku. Wreszcie sprawa dla mnie w tym rozdziale najbardziej kontrowersyjna: ocena Krasickiego jako klasycysty i człowieka Oświecenia. Postać to, podobnie jak Naruszewicza, bardzo skomplikowana, mimo klarowności stylu w motywacji jego postawy dydaktycznej widać wyraźnie wpływ myśli Jana Jakuba Rousseau, a więc sentymentalizmu, zaś przekład *Pieśni Osjana*, będący wówczas w Europie manifestem nowej poezji o całkowicie antyklasycystycznym charakterze — dopełnia obrazu eksperymentów Krasickiego wykraczających znacznie poza ramy tzw. klasycyzmu oświeceniowego[4].

Rozdział o rokoku, bardzo instruktywny, wykorzystujący najnowsze prace francuskie i niemieckie, wykazuje oryginalność polskich osiągnięć w tej dziedzinie. Dla pełniejszego zrozumienia istoty rokoka wydaje się konieczne wprowadzenie do rozważań koncepcji miłości rokokowej, jest ona bowiem głównym tematem tej sztuki. Libertyni i epikurejczycy w rodzaju kardynała de Bernis, modnego wówczas poety, cel swoich usiłowań widzą w dążeniu do uzyskania maksimum rozkoszy, przy czym formą jej spełnienia staje się miłość rozumiana jako przeżycie zmysłowe, jako gra, w której partnerzy używają z premedytacją wymyślnych broni. Nie chodzi tu najczęściej o zaspokojenie namiętności, ale o afirmację siebie samego, swojego istnienia, poprzez udział w grze. Ważna staje się nie miłość czy namiętność, lecz metoda uwodzenia, punkt zaś kulminacyjny stanowi nie zdobycie i podbój, ale zerwanie. Gra jest bezwzględna, cyniczna, nabiera charakteru obowiązkowego rytuału życia na wielkim świecie. Uroku dodają jej wykwintne formy, perwersyjny sztafaż i dekoracje, na których tle aktorzy odgrywają swoje role. Istotę tej koncepcji ujął najpełniej Choderlos de Laclos w *Niebezpiecznych związkach* (1782). Oczywiście była ona w różnych formach adaptowana na gruncie polskim; fircyk i dama modna, postacie reprezentatywne dla tego stylu życia, realizowały go na co dzień w sposób przeważnie uproszczony i zwulgaryzowany.

---

18 III 1970; streszczenie I. Jarosińskiej w: „Pamiętnik Literacki" 1970, z. 4, s. 364—365).

[3] Poruszyłem tę sprawę szerzej w recenzji: S. Pietraszko, *Doktryna literacka polskiego klasycyzmu*. Wrocław 1966 (jw., 1968, z. 2).

[4] M. Klimowicz, *Ignacy Krasicki. Próba zarysu monograficznego*. „Acta Universitatis Wratislaviensis", Prace Literackie X (1968).

Interesująco rysują się rozważania Libery na temat sentymentalizmu i preromantyzmu. Jest to również pierwsza w Polsce całościowa próba interpretacji pojęć i terminów związanych z tymi prądami literackimi. Mimo wielu przekonywających sądów i ujęć nie został jednak jasno zarysowany stosunek sentymentalizmu do preromantyzmu. Chodzi o to, czy mamy tu do czynienia ze zjawiskami jednorodnymi, przynajmniej w fazie początkowej, czy też z całkowicie różnymi jakościowo. Chciałbym przy tej okazji zaproponować do dyskusji następującą interpretację stosunku sentymentalizmu do preromantyzmu na terenie polskim.

Sentymentalizm w twórczości poetów pozostających pod wpływem Puław zawierał w zasadzie te same elementy, które pojawiają się w opozycji do klasycyzmu w Europie drugiej połowy XVIII wieku. We Francji np. termin sentymentalizm nie jest używany na określenie nowego kierunku literackiego, posiada on nacechowanie raczej pejoratywne, pozostające w ścisłym związku z czułostkowością pasterskich romansów w. XVII, natomiast zespół tendencji przeciwstawnych klasycyzmowi przywykło się nazywać preromantyzmem. W zakres tego pojęcia wchodzą zjawiska zaliczane w literaturze polskiej i niemieckiej tradycyjnie do sentymentalizmu, jak np. próby ukształtowania nowego modelu uczuciowego, dla którego zasadniczą motywację filozoficzną stanowi Russowski mit arkadyjski wraz z postulatem „powrotu do źródeł” (tu m. in. sielanki Gessnera, powieści Richardsona, *Nowa Heloiza* i inne dzieła Rousseau, *Cierpienia młodego Wertera,* dramy mieszczańskie i niektóre opery komiczne).

Istota preromantyzmu polega jednak na przeciwstawieniu tzw. mitu Północy mitowi Południa, czyli starożytności narodowej — kulturze śródziemnomorskiej, wyrosłej z antyku greckiego i rzymskiego. Poważną rolę odegrały w genezie preromantyzmu *Pieśni Osjana,* które zwróciły uwagę na średniowiecze jako początkowy okres kształtowania się narodów europejskich, wywołały wzrost zainteresowań kulturą tej epoki, widoczny m. in. we wznawianiu poezji trubadurów, kompilacjach romansów rycerskich w słynnej „Bibliothèque des Romans ou Bibliothèque Bleu” (1783), w coraz częstszym występowaniu neogotyku w architekturze. Odrzuca się równocześnie wzory „uczonej”, klasycystycznej literatury, proponuje „powrót do natury”, do prymitywu, którego urok odkrywano w pieśniach ludowych. Ogólne założenia nowego programu w Niemczech sformułował Herder (*Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit,* 1784—1791). W literaturze europejskiej lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych w. XVIII, jak pisze V. L. Saulnier: „Osjan zastąpił Homera, podobnie jak szkockie mgły i lodowce Alp — krajobrazy śródziemnomorskie. Północ sentymentalna i marzycielska brała odwet na Południu — rozsądnym i konkretnym. Odkrycie Szekspira pobudziło naszych pisarzy do rozluźnienia reguł dramatycznych” [5].

W Puławach zwrot ku przeszłości, nacechowany sentymentem dla upłynionych wieków, dla starej, rycerskiej Polski, był zapewne w jakimś stopniu inspirowany pozycją społeczną właścicieli rezydencji, magnackimi tradycjami rodowymi, posiadał zatem motywację polityczną; w poszukiwaniu jednak nowego typu kultury doszły do głosu elementy będące wytworem nowoczesnych, związanych z preromantyzmem postaw, co przyczyniło się w dużym stopniu do atrakcyjności prezentowanych w środowisku puławskim wzorów oraz umożliwiło ich przyjęcie wśród szerokich rzesz szlachty.

Ważną rolę w tym procesie powstawania nowej koncepcji patriotyzmu, odwołującego się do rodzimej tradycji historycznej, w wytwarzaniu atmosfery, w której

---

[5] V. L. Saulnier, *La Littérature française du siècle philosophique*. Paris 1961, s. 107.

przeszłość nie stawała się jedynie arsenałem przykładów pozytywnych lub negatywnych, dowolnie dobieranych na potrzeby aktualnej publicystyki, ale współistniejącą w krajobrazie, pomnikach i dziełach sztuki rzeczywistością, pełnił pielęgnowany w Puławach kult *Pieśni Osjana*. Ewokacja dziejów z zamierzchłej przeszłości narodu szkockiego w poemacie Macphersona, postaci rycerzy o subtelnym sposobie odczuwania i szaleńczej odwadze dawała nową wizję średniowiecza jako obrazu pierwotnego społeczeństwa żyjącego w „stanie natury". *Pieśni Osjana* dzięki nastrojowi żalu i przemijania wszystkiego budziły ów emocjonalny stosunek do historii. Uważane przez współczesnych za autentyczny dokument z okresu początkowego istnienia narodu, przekazany w pieśni ludowej, stawały się inspiracją do poszukiwania podobnych form twórczości na rodzimym terenie, pobudzając zainteresowania folklorystyczne, najżywiej objawiane właśnie w kręgu puławskim.

Jeśli historycy sztuki określają początek romantyzmu polskiego na lata osiemdziesiąte w. XVIII, biorąc za podstawę pojawienie się neogotyku w architekturze i malarstwie [6], to w literaturze kręgu puławskiego można w tym okresie dostrzec zjawiska analogiczne. Np. *Duma Lukierdy* Karpińskiego (1782) jest próbą rekonstrukcji pieśni ludowej z okresu średniowiecza. Apologię dwornej miłości rycerskiej, kontynuacje staropolskich i romańskich wzorów liryki, przynoszą poezje Szymanowskiego, Kniaźnina, Karpińskiego i Niemcewicza, został w nich rozwinięty motyw pożegnania bogdanki z wyruszającym do boju rycerzem, który później, w czasach kolejnych powstań narodowych, znajdzie wyraz w żywej do dziś pieśni *Bywaj dziewczę zdrowe, ojczyzna mnie woła*... Temat polskiego średniowiecza w osjanicznej scenerii pojawia się w utworach dramatycznych, takich jak *Kazimierz Wielki* i *Władysław pod Warną* Niemcewicza czy *Bolesław III* (*Judyta*) Karpińskiego.

Sumując powyższe uwagi należy stwierdzić, że książka Libery systematyzuje po raz pierwszy w polskiej literaturze naukowej trudne problemy, od lat interpretowane w sposób archaiczny, odznacza się jasnością i przejrzystością wykładu, pobudzając równocześnie do dyskusji, dzięki czemu stanowi ważny etap na drodze do pełnej i nowoczesnej syntezy literatury i kultury polskiej XVIII wieku.

Mieczysław Klimowicz

Elżbieta Słodkowska, DZIAŁALNOŚĆ WYDAWNICZA FRANCISZKA SALEZEGO DMOCHOWSKIEGO. 1820—1871. STUDIUM MONOGRAFICZNE. Warszawa 1970, ss. 270. Biblioteka Narodowa. „Prace Instytutu Bibliograficznego". Nr 14.

Prace z dziejów ruchu księgarsko-wydawniczego podejmowane są z rzadka, przeważnie przez księgoznawców, bibliografów, prasoznawców, rzadziej przez historyków, socjologów, historyków literatury. Jedynie badania prasoznawcze ożywiły się w ostatnich latach, a prasie periodycznej XIX w. poświęcono szereg monografii i prac syntetycznych (m. in. książki M. Straszewskiej, M. Inglota, B. Zakrzewskiego, J. Łojka, E. Tomaszewskiego, W. Giełżyńskiego, W. Zajewskiego, Z. Kmiecika). Jeśli pominąć rozproszone w czasopismach artykuły i drobniejsze prace przyczynkarskie (skupione przeważnie w „Księgarzu", „Przeglądzie Księgarskim", „Roczniku Historii

---

[6] Zob. J. Banach, *Zygmunta Volga „Zbiór widoków sławniejszych pamiątek narodowych" z roku 1806. Początki historyzmu i preromantyzmu w polskiej ilustracji.* W zbiorze: *Romantyzm. Studia nad sztuką drugiej połowy wieku XVIII i wieku XIX. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Warszawa, listopad 1963.* Warszawa 1967, s. 142 n.

Czasopiśmiennictwa Polskiego", „Roczniku Biblioteki Narodowej", „Rocznikach Bibliotecznych", „Ze skarbca kultury"), to ilość osobnych publikacji poświęconych działalności poszczególnych wydawców, dziejom ruchu księgarskiego i czytelnictwa w XIX w. okaże się skromna, a obszar zagadnień domagających się zbadania — bardzo rozległy. Pełniejszych opracowań monograficznych doczekali się spośród XIX-wiecznych wydawców jedynie Zygmunt Schletter, Sennewaldowie, Gebethner i Wolff, opracowań zaś częściowych (ale ważkich): T. Mostowski, J. K. Turowski, J. K. Żupański, W. Stefański, A. Gałęzowski, żytomierska Spółka Wydawnicza. Brak monografii takich czołowych wydawców, jak J. Zawadzki, B. Korn, K. Kraj, J. Czech, Piller, Milikowski, Glücksbergowie, Orgelbrand, Merzbach.

Książka Elżbiety Słodkowskiej, poświęcona działalności wydawniczej jednego z najbardziej przedsiębiorczych, ruchliwych, pomysłowych, a i zasłużonych wydawców XIX-wiecznych, składa się z dwu części: opisowo-informacyjnej, ukazującej w porządku chronologicznym przebieg, zakres i charakter działalności wydawniczej Dmochowskiego, oraz dokumentacyjnej, zawierającej przedmiotową i podmiotową bibliografię tej działalności.

Dmochowski nie należy do postaci zapomnianych lub niedocenionych — stwierdza autorka przedstawiając zespół najbardziej reprezentatywnych sądów o jego działalności. Toteż i zasadnicza teza pracy, streszczająca się w formule: „Dmochowski — ojcem polskiej książki popularnej", jest w istocie rozwinięciem ocen formułowanych już przez współczesnych, poszerzanych i uzasadnianych przez K. Estreichera, J. S. Bystronia, M. Danilewiczową, ostatnio zaś przez Z. Liberę, który obok działalności krytycznoliterackiej Dmochowskiego uwydatnił jego zasługi jako redaktora, wydawcy, popularyzatora książki i organizatora życia literackiego.

Autorka monografii o Dmochowskim-wydawcy w wielu swoich tezach i sądach oparła się na istniejącym już w tym zakresie dorobku, ale jej własnym wkładem jest systematyczny przegląd całokształtu działalności redaktorsko-edytorskiej Dmochowskiego, zebranie i uporządkowanie możliwie pełnej dokumentacji dla tezy o jego pionierstwie we wprowadzaniu na rynek czytelniczy taniej lektury popularnej. Zebranie tej dokumentacji nie było sprawą prostą, jeśli zważyć, że stan zachowania w zbiorach bibliotecznych egzemplarzy wydawnictw XIX-wiecznych daleki jest od kompletności, a *Bibliografia* Estreichera nie stanowi źródła wystarczającego dla rekonstrukcji faktycznej ilości i zawartości publikacji. Ponadto szczególne warunki ówczesnego rynku księgarsko-wydawniczego i wynikające z nich osobliwe zwyczaje wydawców (np. ustawiczne zmiany tytułów tych samych w istocie wydawnictw ciągłych, puszczanie w obieg starego nakładu pod zmienioną kartą tytułową, nadbitki poczytniejszych utworów z serii i traktowanie ich jako odrębnych wydań, podawanie fałszywych miejsc lub dat wydania) powodowały, że dla ustalenia rzeczywistego stanu wydawnictw Dmochowskiego konieczne było poddanie autopsji możliwie największej ilości dochowanych egzemplarzy, ich drobiazgowe porównanie i opis.

„Szczególne trudności pojawiały się w trakcie badania zawartości i daty wydania serii powieściowych. Zachowane egzemplarze są często uszkodzone, obdarte z wydawniczych okładek [...]. Nabywcy serii, oprawiając je, zachowali jedynie karty tytułowe tomów, które nie uwzględniają danych z okładek zeszytów albo są nawet z nimi niezgodne. [...] Ponadto introligatorzy często mieszali kolejność utworów albo oprawiali egzemplarze niekompletne. [...] Dopiero porównanie co najmniej kilku egzemplarzy tej samej serii oraz informacje z prasy codziennej pozwoliły zrekonstruować istotną zawartość określonej publikacji i ustalić liczbę wydawnictw Dmochowskiego" (s. 135—137).

Pożytek, jaki przynosi tu książka Słodkowskiej, nie ogranicza się do sporządzenia bibliograficznego spisu wydawnictw Dmochowskiego i ich zawartości; samo ukazanie trudności, z którymi musiała uporać się autorka, stanowi cenny przyczynek do charakterystyki XIX-wiecznego rynku wydawniczego.

W książce dominuje perspektywa księgoznawcza — dzieje publikacji wydawcy „Muzeum Domowego" traktowane są przede wszystkim jako „wycinek dziejów książki" — niemniej Słodkowska w wielu sprawach poszerza tę perspektywę o ogólniejszą problematykę ówczesnego ruchu wydawniczego. Tak np. początki kariery redaktorskiej Dmochowskiego przedstawione zostały na tle działalności młodego środowiska literackiego Warszawy lat dwudziestych i właściwej temu środowisku tendencji do profesjonalizacji zawodu dziennikarsko-literackiego, a późniejsze przedsięwzięcia edytorskie wydawcy „Biblioteki Narodowej" i magazynów encyklopedyczno-literackich rozpatrzono w kontekście analogicznych inicjatyw Glücksberga, Gałęzowskiego, Ludwika Zielińskiego, Ernesta Günthera. Zasygnalizowano także — acz dość ogólnikowo — takie cechy wydawnictw Dmochowskiego, jak ich silnie zaznaczony charakter rozrywkowy, przewaga poczytnych gatunków beletrystycznych, „homogenizacja" i „kobiecość" tematyki, cechy pozwalające widzieć w tych publikacjach przejaw XIX-wiecznej kultury popularnej i swego rodzaju prototyp dla kultury masowej. Jednakże te próby związania działalności wydawniczej i redaktorskiej Dmochowskiego z kontekstem historycznym i kulturalnym epoki są zbyt nieśmiałe i niekonsekwentne, co sprawia, że wiele sformułowań budzi dość zasadnicze zastrzeżenia.

Tak np. pewne wątpliwości budzi już rozdział zatytułowany *Geneza i analiza zawartości „Biblioteki Polskiej"*, gdyż wspomniana analiza zawartości jest co najmniej niepełna, skoro autorka rezygnuje z omawiania estetycznych założeń i kryteriów oceny stosowanych przez Dmochowskiego, ograniczając się do powtórzenia obiegowych sądów o nim jako moderatorze i mediatorze między szkołą klasyczną a romantyczną. Wydaje się, że dopiero pełniejsza rekonstrukcja założeń krytycznych Dmochowskiego (nawet przy ich eklektyzmie) oraz usytuowanie go na tle tej dosyć odrębnej generacji i formacji kulturalnej, której doświadczenia intelektualne już wykraczały poza horyzont klasycystyczny, ale jeszcze nie były wyraźnym akcesem do romantyzmu, generacji, której reprezentantów wyliczył sam Dmochowski we wspomnieniu o „znakomitych literatach" lat 1800—1830 i której duchowym przywódcą był K. Brodziński, a przedstawicielami m. in. K. Tymowski, F. S. Dmochowski, A. Gorecki, D. Lisiecki, F. Grzymała, T. Zaborowski, K. Godebski — to dopiero stworzyłoby właściwy kontekst dla analizy zawartości literackiej „Biblioteki Polskiej". Być może raczej „idyllizm" i „rustykanizm" (sprzężony z pewnymi wątkami ludowości i historyzmu) niż kanoniczny pseudoklasycyzm stanowią kontekst najbliższy dla orientacji reprezentowanej przez wymienione pismo.

Podobne zastrzeżenia nasuwają się w związku z dalszymi rozdziałami poświęconymi tanim edycjom i popularnonaukowym magazynom Dmochowskiego. Trafnie wskazane zostały przez autorkę materialne (rewolucja przemysłowo-naukowa, zastosowanie nowoczesnych wynalazków i metod w drukarstwie) i społeczno-kulturalne (emancypacja nowych warstw społecznych, ich głód wiedzy i hasła upowszechniania oświaty) przesłanki rozwoju tego typu wydawnictw, wyeksponowano najsłuszniej te ich funkcje i cechy, które nadawały im barwę „popularną". Jednakże w analizie ich charakteru Słodkowska rzadko wykracza poza opis cech wydawniczych, wyliczenie autorów i tematów.

Tymczasem tym, co rozstrzyga o przynależności tych publikacji do kręgu kultury popularnej, nie jest format, szata graficzna, nakład i taniość, ani nawet na-

zwisko autora. O ich „popularności" decydowała właśnie owa wspomniana przez autorkę „encyklopedyczność" i „rozmaitość", a ponadto podchwytywanie mody i obłaskawianie „nowości", lansowanie określonych wzorów emocjonalnych i moralnych, wyraźna selektywność tematyki i jej tendencyjne preparowanie, ułatwianie odbioru czytelniczego przez schematyzację ujęć i naginanie do znanych form i utartych sposobów myślenia, konformizm społeczny i optymizm „światopoglądowy", w tekstach zaś literackich — powielanie obiegowych stereotypów i ulubionych motywów (szlachetny złoczyńca, zwycięski Kopciuszek, tajemnica racjonalnie rozwikłana, nędza uszczęśliwiona, motyw ukrytych skarbów, zbrodni, zemsty, przestrogi, porwania, przebrania, powrotu syna marnotrawnego itd.), estetyka „okropności", „grozy", „dziwności" i „ekscentryczności", elementy sensacji i „awantury" splecione z moralistyką, wyraźna polaryzacja bohaterów na „czarnych" i „białych", swoisty styl wreszcie, emfatyczny i afektowany bądź gawędziarsko-kaznodziejski, itd. Dopiero rozpatrywanie edycji Dmochowskiego i analogicznych w rozleglejszym kontekście popularnej kultury piśmienniczej epoki romantyzmu pozwoliłoby trafniej przedstawić ich genezę i powinowactwa (okazałoby się, że u genezy tych publikacji znajdują się równie dobrze kalendarze i *silva rerum*, jak żywoty świętych i ilustrowane „wizerunki wielkich mężów", dodatki do gazet i „magazyny zabaw moralnych", a materiał komparatystyczny nie ogranicza się do periodyków, lecz obejmuje albumy „malownicze" i widoki miast, „biblioteki konwersacyjne", deklamatory, kolędy, śpiewniki, antologie popularne, wizerunki królów i bohaterów itd.), a także pozwoliłoby uniknąć tak rażących nieporozumień, jak przy ocenie „Lwowianina" L. Zielińskiego.

Autorka usiłuje znaleźć dla „Lwowianina" miejsce „odrębne, jemu właściwe" i upatruje jego zasługę w tym, że „nie został [...] podporządkowany określonym interesom klasowym ani nie zawierał wyraźnych tendencji ideologicznych" (s. 166). Ocena wypadłaby inaczej, gdyby Słodkowska uwzględniła spory ideowe lwowskich ugrupowań literackich, polemiki wokół „Sławianina" i „Lwowianina" oraz wywołaną listem Mikołaja Pszonki ostrą replikę zawartą w *Uwagach nad literaturą w Galicji* Leszka Dunina Borkowskiego: „Przejrzyjmy »Rozmaitości« lwowskie i »Lwowianina« od ich początku do tych czas; jestże w nich tknięte chociaż jedno zadanie żywotne? chociażby jedna myśl postępowa? Pomijam, że nie przyczyniły się w niczym do oświaty, że nie zbudziły nigdy narodowego zajęcia, że zatem nie ułatwiały postępu; ale czyż postępowały same w udoskonaleniu przynajmniej materialnym, np. pod względem wprawy i języka? Oto zmieniły parę razy format i napis; na tym jest wszystko. Wlokły się zawsze ślimaczo jak gdyby przy rupieciach ducha czasu [...]. Trzymają się jak najodleglej od wszystkiego, co żywe i z życiem zrośnięte. [...] Główne tedy tych pism znamię jest monstrualne i trup przeżuwający [!]" [1].

Nadmierny też nacisk położono w pracy na twierdzenie, że w okresie popowstaniowym Dmochowski samotnie kontynuował swą działalność „na literackim pustkowiu lat trzydziestych" (s. 167) i że on to „zamienił popowstaniowy ugór literacki w glebę gotową do przyjęcia ziarna" (s. 191). Stagnacja kulturalna widoczna bezpośrednio po powstaniu obejmuje przede wszystkim dziedzinę oryginalnej twórczości literackiej w Królestwie, wynika także z przecięcia działalności czołowych

---

[1] [L. Dunin Borkowski], *Uwagi nad literaturą w Galicji*. „Tygodnik Literacki" 1842, nr 12, s. 94. — List autora ukrytego pod pseudonimem Mikołaja Pszonki (Mi... P....ka, *Ze Lwowa*) ukazał się we fragmencie w „Bibliotece Warszawskiej" (1842, t. 1) i w całości, pt. *Nowinki literackie ze Lwowa*, w „Tygodniku Literackim" (1842, nr 9).

instytucji, jak Uniwersytet czy Towarzystwo Przyjaciół Nauk, w mniejszym zaś stopniu odnosi się do ruchu wydawniczego.

Przecież sama autorka pisze o podjętych tuż po powstaniu usiłowaniach wydawniczych firmy A. Gałęzowskiego i o „Tygodniku Polskim" D. Dzierożyńskiego (nawiasem mówiąc, pismo to ukazywało się nie tylko w r. 1832, lecz jeszcze przez rok 1833), a warto tu także wspomnieć choćby inicjatywy wydawnicze S. H. Merzbacha (zbiór dzieł dramatycznych „grywanych na teatrach warszawskich"), edycje J. N. Kurowskiego przeznaczone dla szlacheckiego odbiorcy, serię zeszytową „Wieczory w Domowym Zaciszu", almanachy Brodzińskiego i Dzierożyńskiego, pisma specjalistyczne w rodzaju „Sylwana" czy „Pamiętnika Rolniczo-Technologicznego", dodatki literackie do dzienników („Rozmaitości" i „Rozmaitości Warszawskie"). Trudno też przyjąć, że Warszawa żyła w całkowitej izolacji od życia kulturalnego innych ośrodków (Galicji, Krakowa, Petersburga, później zaś Poznania, a także Emigracji). Wystarczy zauważyć, że w latach owego „pustkowia literackiego" wydano ogółem książek polskich: w r. 1832 — 591 tytułów, 1833 — 568, w 1834 — 637, a wydawnictw periodycznych: w r. 1832 — 56, 1833 — 57, 1834 — 64 [2]. Po roku zaś 1834 ruch wydawniczy i czasopiśmienniczy także w Królestwie ulega wyraźnemu ożywieniu.

Dlatego też wypada zmodyfikować i końcowy wniosek autorki w tej mierze (o „samotnym posterunku żołnierskim" F. S. Dmochowskiego w latach 1832—1842 (s. 224—225)), gdyż zasługa jego nie na tym polega, że samotnie jakoby karczował ugór literacki, ani nawet na tym, że jako wydawca był nowatorem pod każdym względem. Jak wynika i z materiałów przedstawionych przez Słodkowską, jego sposób organizacji pracy redakcyjnej i wydawniczej oraz metody tej pracy, zwłaszcza zaś jego stosunek do tekstów literackich i swoboda w ich „ulepszaniu", były raczej staroświeckie. Pionierem był Dmochowski w tym przede wszystkim, że zrozumiał rychło, iż kapitalistyczny „duch czasu" wymaga traktowania pracy redaktora i wydawcy jako wyspecjalizowanej działalności profesjonalnej, opartej na analizie rynku i na zdrowej kalkulacji, dostrzegł, że cywilizacja mieszczańska stwarza szczególne zapotrzebowanie na kulturę popularną i że od rozwoju czytelnictwa oraz tanich wydawnictw zależy dalszy postęp w organizacji rynku wydawniczo-księgarskiego.

Do spraw kontrowersyjnych należy też ocena polemiki (i procesu) między Żukowskim a Dmochowskim. Autorka zajmuje w tej kwestii stanowisko po stronie Dmochowskiego, określając artykuły Żukowskiego jako bezzasadne „szkalowanie", zarzucając redaktorowi „Nowej Polski" postępowanie „niehonorowe" i traktując tę polemikę jako problem z zakresu etyki dziennikarskiej. Jednakże rację ma Zajewski, gdy widzi ów pojedynek na paszkwile jako fragment wielkiego politycznego sporu o programy.

I tak początek sporu należy, jak sądzę, odnieść już do r. 1828, do napaści na artykuł Żukowskiego zamieszczonej w „Gazecie Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego" za czasów redaktorstwa Dmochowskiego [3]. Różnica stanowisk zaznaczyła się jeszcze dobitniej w okresie współpracy Dmochowskiego z Towarzystwem Patriotycznym [4]. Nie wiadomo, dlaczego autorka pomija milczeniem sprawę udziału

---

[2] Zob. M. C z a r n o w s k a, *Ilościowy rozwój polskiego ruchu wydawniczego. 1501—1965*. Warszawa 1967, s. 172—173.

[3] J. L. S., *O artykule Pana Żukowskiego* „*O sztuce*", *umieszczonym w nrze 96* „*Gazety Polskiej*". (*Artykuł nadesłany*). „Gazeta Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego" 1828, nr 87.

[4] Przy okazji warto wspomnieć, że udział Dmochowskiego w posiedzeniach

Dmochowskiego w zleconych przez Towarzystwo pracach nad stworzeniem pisma periodycznego dla wojska, pisma, którego Dmochowski był zresztą projektodawcą [5]. Towarzystwo Patriotyczne wyznaczyło „delegację do ułożenia planu redakcji, a nawet do wydawania" takiego pisma. Delegacja, w skład której wchodzili Dmochowski, Woliński, Miklaszewski, Wójcicki i Janowski, uznała „Gazetę Polską" „za najwłaściwszą do przesyłania wojsku" i postanowiła ponadto wydawać „Szczerbiec".

Zawartość znanych mi dwóch numerów „Szczerbca" (m. in. umieszczenie w jednym zeszycie dwu prac poetyckich B. Kicińskiego) może wskazywać na współudział Dmochowskiego przy redagowaniu tego efemerycznego pisemka, które zostało ocenione bardzo ostro na łamach „Nowej Polski": „jak pierwsze tak i drugie pismo nie odpowiada celom, jakie sobie Towarzystwo zamierzyło. »Gazeta Polska« zawiera zwykle najpóźniej wiadomości krajowe, a dziennik »Szczerbiec« nie umieścił jeszcze ani jednego artykułu stosownego w dzisiejszych okolicznościach dla wojska. [...] jasno widać, że delegacja zawiodła oczekiwania Towarzystwa, lecz dziwna rzecz, iż dotąd Towarzystwo nie postrzega tego i nie zmieniło delegacji" [6].

„Kłótnia" Żukowski—Dmochowski, będąca — jak widać — tylko ostatnią fazą polaryzacji stanowisk, których rozbieżności ujawniły się o wiele wcześniej, przedstawiona została w pracy jednostronnie. Trudno uznać, jakoby tylko Żukowski „szkalował", i to bez dowodów. „Szkalowanie" należało wówczas do poetyki paszkwilu politycznego i Żukowskiemu, na łamach „Gońca Krakowskiego", „Zjednoczenia", a nawet w cytowanych przez Słodkowską z aprobatą wystąpieniach Kicińskiego, nie szczędzono „szkalowań" i insynuacji. Dla Żukowskiego, który wyraźnie atakował całokształt działalności i poglądów przeciwnika, już same choćby tylko napaści Dmochowskiego na romantyków, jego wiersz ku czci cara, jego stanowisko polityczne były uzasadnieniem wystarczającym. Tak więc nie był to spór o etykę zawodową, lecz fragment zasadniczego sporu politycznego, rozgrywającego się pod szyldem walki o wolność druku — sporu, któremu początek dała zresztą wcześniejsza sprawa przeciwko „Nowej Polsce" o zniesławienie sejmu.

Obok tych dyskusyjnych spraw natury ogólniejszej znalazło się w pracy szereg drobniejszych już nieścisłości. Oto dla przykładu niektóre z nich: na s. 31 znajduje się uwaga, iż grono literatów „spotykających się w salonach" nie miało czasopisma — w latach debiutu Dmochowskiego miało co najmniej „Pamiętnik Warszawski". Przypisując autorstwo artykułu *Myśli obywatelskie [...]* J. Zawadzkiemu (s. 68), należało wspomnieć, że odmienną atrybucję proponował wcześniej Z. Skwarczyński, dopatrując się tu — nie bez racji — autorstwa K. Kontryma [7]. Nieprawda, że „Dmochowski nie odpowiedział na ten artykuł", tj. na zarzuty firmy Gałęzowskiego (s. 81). *Odpowiedź Fr. S. Dmochowskiego, wydawcy „Wyboru Pisarzów Polskich" pt. „Biblioteki Narodowej", na kilka słów przez Drukarnią Gałęzowskiego w nrze 87 „Gazety*

Towarzystwa datuje się nie „już od 11 lutego 1831", lecz co najmniej od stycznia. Zob. *Towarzystwo Patriotyczne. Posiedzenie d. 27 stycznia* [*1831*]. „Nowa Polska" 1831, nr 35, z 8 II.

[5] Zob. *ibidem*.

[6] *Artykuł nadesłany*. „Nowa Polska" 1831, nr 47, z 20 II.

[7] Por. Z. Skwarczyński, *Kazimierz Kontrym — Towarzystwo Szubrawców. Dwa studia*. Łódź 1961, s. 41—42. Inny drobiazg: nie wiadomo, dlaczego akcjonariusz firmy Gałęzowskiego, zidentyfikowany przez Słodkowską gdzie indziej (*Spółka wydawnicza pod firmą drukarni A. Gałęzowskiego w Warszawie*. „Rocznik Biblioteki Narodowej" 1968), i słusznie, jako Wilhelm Malcz, redaktor „Pamiętnika Lekarskiego", tu (s. 80 i w indeksie) występuje jako A. Malcz.

Polskiej" umieszczonych załączona została do pism codziennych jako osobna ulotka, którą znaleźć można w „Gazecie Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego" (1828, nr 76, z 30 III. Bibl. Uniwersytetu Warszawskiego, sygn. 016016) oraz w „Gazecie Polskiej" (1828, nr 90 (lub 91). Bibl. IBL). Trudno zgodzić się z opinią, iż artykuły dotyczące literatury zamieszczone w „Gazecie Korespondenta" „nie odgrywały żadnej roli w ożywieniu ruchu kulturalnego" (s. 98); przeczą temu polemiki, w których pismo uczestniczy (np. spór wokół romansu historycznego *Tarło*, spór z powodu „pism o poezji w »Gazecie Polskiej« umieszczonych"), ciągłe utarczki z czołowym organem romantyków „Gazetą Polską", atak na Żukowskiego artykuł *O sztuce* itd. Wątpliwe, by Tymon Zaborowski należał „w tym okresie", tj. w latach redagowania „Gazety Korespondenta" (1826—1829), do ścisłego kółka przyjaciół Dmochowskiego (s. 100), skoro w r. 1820 wrócił na Wołyń, gdzie przebywał do śmierci (marzec 1828). Nie sposób zgodzić się, że działalność Dmochowskiego „nie przyczyniła się do rozwoju życia literackiego w kraju" (s. 133); może nie wpłynęła bezpośrednio na rozwój oryginalnej twórczości literackiej (choć i tego trudno byłoby dowieść), ale — przez upowszechnianie czytelnictwa i przygotowanie „gruntu do powstania rodzimej literatury na popowstaniowym pustkowiu literackim", o czym pisze autorka, stanowiła sama istotny i stymulujący składnik życia literackiego [8].

Bibliografia, będąca cenną częścią tego rodzaju publikacji, uporządkowana została w przejrzystym i funkcjonalnym układzie, lecz zawiera również pewne uchybienia, a mianowicie nie zawsze ujednolicony zapis, przytaczanie nazwisk w ich niepoprawnej formie, takiej, jaką zastosował wydawca XIX-wieczny [9], najzupełniej dowolne skracanie lub uzupełnianie, a także przekręcanie tytułów i podtytułów utworów, zwłaszcza w adnotacjach o zawartości, wreszcie wyraźne pomyłki [10]. Przy

---

[8] Należy też sprostować błędy w nazwiskach i tytułach, powstałe najwidoczniej wskutek niedokładnej korekty: s. 32 — *Mariusz w Minturnie* zamiast *Mariusz w Miniturnie*; s. 35 — Lisiecki zam. Licięcki; s. 45 — J. D. Minasowicz zam. I. D. Minasowicz; s. 52 — tytuł artykułu poprawny: *Uwagi nad teraźniejszym stanem, duchem i dążnością poezji polskiej* zam. *stanem ducha;* s. 104 — *Bunty hajdamaków* zam. *Bunt hajdamaków*; s. 113, przyp. 15 — nr 65 zam. nr 6; s. 114 — Żukowskiemu zam. Żukrowskiemu; s. 200 — Turowskiego zam. Turkowskiego; s. 238 — Elsnera zam. Elsenera; 258 — Danilewiczowa zam. Danielewiczowa; s. 232 — Millevoye zam. Millevye.

[9] Np. Demutier zam. Ch. A. Demoustier; Karteret zam. Ph. Carteret; Kook zam. J. Cook; Laperouze zam. J.-F. de Galoup comte de la Pérouse; itd.

[10] Np.: s. 235 — E. F. Lantier zam. P. E. F. Lantier („P" to po prostu ówczesny skrót od „pan"); *Rys podróży do krajów zjednoczonych Ameryki Północnej [...]* zam. *Rys podróży do Ameryki Południowej;* w tejże pozycji wykaz zawartości niedokładny — pominięto „Rozmaitości"; s. 240 — P. L. Jacob, Bibliophile, i ewentualnie jego nazwisko: Paul Lacroix, zam. P. P. L. Jakob; s. 241, poz. 56 — pominięto Wallisa; s. 247, poz. 78 — winno być: przez wydawcę „Muzeum Domowego"; poz. 80 — „Czytania Przyjemne" mają podtytuł: „Pismo dodatkowe do »Muzeum Domowego«", a dopiero w t. 3 (1839) spotykamy podtytuł wymieniony w zapisie; w adnotacji ma być: Chamillart zam. Chamillat; s. 248, poz. 83 — s. 266 zam. 226; s. 252 — Lamoricière zam. Lamorcière, Filangieri zam. Filiangieri; s. 255, poz. 21 — przez Poboga Wardę zam. Pogoga Wardę; s. 257, w incipicie — „Dzisiejsza moja korespondencja..." zam. „Dzisiejsza moja kronika"; s. 258 — tytuł brzmi: „Wizerunki i Roztrząsania Naukowe"; s. 259, w pozycji J. Grajnerta — *Wspomnienia z życia umysłowo-artystycznego warszawian w ciągu dziesięciolecia*

okazji drobne uzupełnienie: wymieniony wśród rycin nieznanego autorstwa widok *Arkadia koło Nieborowa* to reprodukcja sztychu Zygmunta Vogla (ze *Zbioru widoków sławniejszych pamiątek narodowych*), znanego też pt. *Domek gotycki* lub *Kaplica Gotska w Arkadii przy Nieborowie.*

Szkoda też, że w bibliografii, której założeniem była kompletność, nie odnotowano wszystkich prospektów i anonsów publikacji Dmochowskiego (część z nich umieszczono w bibliografii, część rozproszono w przypisach, część pominięto). Można by również z pożytkiem dla całości uwzględnić w bibliografii nieco szerszy zespół opracowań (zarówno pozycje wspomniane tylko w przypisach jak i w ogóle pominięte, np. bardzo znaczące dla omawianej problematyki wspomnienie pośmiertne w „Warszawskim Roczniku Literackim" 1871 ⟨1872⟩, s. 91—92, czy oceny w pracach T. Grabowskiego, H. Biegeleisena), a także uwzględnić nieco szerzej prace Dmochowskiego (mogły się tu znaleźć jego artykuły: *Oświata i książki popularne w roku 1861.* W: *Jana Jaworskiego Kalendarz astronomiczno-gospodarski na rok 1863.* Warszawa 1862, s. 128—131; *Obraz piśmiennictwa naszego w pierwszych dwudziestu pięciu latach dziewiętnastego wieku.* „Gazeta Codzienna" 1856, nry 146—149; niektóre odcinki „Kroniki warszawskiej i krajowej" z „Gazety Codziennej" 1856).

Na zakończenie należy jednakże podkreślić, że znaczna część podniesionych tutaj spraw nie obciąża bynajmniej wyłącznie konta autorki, lecz jest rezultatem trudności właściwych początkowej fazie badań nad kulturą edytorską i czytelniczą wieku XIX. Stan badań nad dziejami księgarstwa i ruchu wydawniczego epoki romantyzmu jest tak mało zaawansowany, że Słodkowska zmuszona była niejednokrotnie podejmować i wstępnie rozwiązywać problematykę, której pełne opracowanie jest zadaniem dla wielu jeszcze badaczy. Tym cenniejszą jest rzeczą, że autorka od opisu ściśle wyodrębnionego zakresu materiału i od poczynionych na nim obserwacji szczegółowych próbowała przechodzić ku uogólnieniom szerszym. Toteż, mimo pewnych niedostatków, na które przede wszystkim zwrócono tutaj uwagę, omawiana książka należy do kategorii prac bardzo potrzebnych na naszym rynku naukowym i stanowi niewątpliwie cenny przyczynek do dziejów XIX-wiecznego ruchu wydawniczo-księgarskiego oraz pożyteczny przewodnik po rozległym obszarze działalności wydawniczej Franciszka Salezego Dmochowskiego.

Janina Kamionkowa

Stanisław Siek, OSOBOWOŚĆ SŁOWACKIEGO NA PODSTAWIE PSYCHOLOGICZNEJ ANALIZY JEGO UTWORÓW DRAMATYCZNYCH. Warszawa 1970. Akademia Teologii Katolickiej, ss. 136. [Rotaprint].

Praca fachowego psychologa o Słowackim interesuje polonistę ze względów zrozumiałych: jako szansa poszerzenia wiedzy o niemizernym przecie poecie romantycznym oraz szansa uzyskania próby odpowiedzi na frapujące XX-wieczną naukę

---

od r. 1853-go do 1863-go zam. *Wspomnienia od 1853 do 1863.* W wydaniu *Sztuki rymotwórczej* F. K. Dmochowskiego (1826) w podtytule jest *Poema w 4-ech pieśniach,* nie: „pisana w 4-ech pieśniach". Podobne niedokładności w indeksie: np. pod Arlincourtem ominięta s. 71; imię Balińskiego Michał, nie „A."; Bastide zam. Bastid; „Biblioteka Polska" J. K. Turowskiego zam. Turkowskiego; niesłusznie pominięto w indeksie nazwiska autorów występujące w adnotacjach w części bibliograficznej; tytuł utworu Chodźki brzmi: *Pan Jan ze Świsłoczy* zam. *Jan ze Świsłoczy*; itd.

o literaturze pytanie, w jaki sposób można dokonywać transpozycji zjawisk fikcji literackiej na zjawiska „realności", w jaki sposób można wnioskować z językowego artefaktu o „rzeczywistości autentycznej". To jedno z centralnych pytań współczesnego literaturoznawstwa: pytanie o „poznawczą" funkcję i zawartość struktury literackiej. Pytanie, które w kręgu „psychologicznych" badań nad literaturą ma już tradycję długą — i niezbyt w Polsce sławną, jako że próbowali nań odpowiadać bądź fachowi poloniści, nie będący fachowymi psychologami, bądź (co zdarzało się rzadziej) psychologowie starej daty, nie dysponujący nowoczesnym warsztatem psychologicznym. Toteż tytuł pracy Sieka, wydanej u początków ósmego dziesiątka lat w. XX, polonistę intryguje i budzi w nim nadzieje.

Budzi nadzieje tym większe, że pobieżny ogląd książki pozwala na zauważenie w niej obwarowań w postaci szerokich, krytycznych omówień metod badawczych psychologii współczesnej, różnorakich testów, wsparcia tego wszystkiego o należycie wyeksplikowane pojęcie „osobowości". Książka jest skomponowana porządnie, niemal pedantycznie: we wstępie autor wytycza sobie wyraźne cele, później omawia zasadnicze sposoby badań „życia psychicznego" (psychiatria, psychoanaliza, psychografia, psychologia osobowości), dalej przychodzi wykładnia elementów struktury osobowości — i realizacja tego wszystkiego praktyczna: analiza dramatów Słowackiego (tematyka, czyny i dynamizmy głównych postaci, ich uczucia, postawy, mechanizmy obronne i „obraz siebie"), w końcu próba określenia na podstawie tych badań osobowości Słowackiego. Całość wieńczą tabelaryczne psychogramy, budzące zaufanie polonisty, żywiącego współcześnie zgoła magiczny kult dla cudzych ścisłych obliczeń, tabel i skomplikowanych, ułamkowych wzorów. Toteż polonista radośnie zasiada do skrupulatnej lektury książki, pełen wielkich nadziei i już po przeczytaniu pierwszych stron pełen wielkiej radości. Bo oto okazuje się, że zaraz na początku Siek postawił te pytania, o które poloniście chodziło: „C e l e m tej pracy jest próba oceny osobowości Słowackiego na podstawie psychologicznej analizy jego utworów dramatycznych" (s. 5). A więc — dowiemy się czegoś nowego o Słowackim! I pytanie drugie: „Pośrednim celem tych badań jest opracowanie metody, która umożliwiłaby ocenę osobowości pisarza na podstawie psychologicznej analizy jego twórczości, bez sięgania do biografii, dokumentów i innych źródeł" (s. 6). A więc dowiemy się, jak można próbować zamienić „fikcję literacką" w „dokument", jak można — z punktu widzenia nowoczesnej psychologii — docierać do jej pokładów „poznawczych"! Polonista zacina ołówek i przygotowuje stos fiszek dla poczynienia instruktywnych notatek.

Połowa radości, wyrosła z pierwszego pytania, gaśnie szybko. Już na s. 13 (i jak tu nie wierzyć w feralność tej liczby!) Siek pisze: „Za kryterium wiarygodności, »prawdopodobieństwa« uzyskanego psychogramu przyjęto zbieżność wyników z pracą Bychowskiego — psychoanalitycznym studium osobowości Słowackiego, oraz z pracami trzech biografów Słowackiego: Hertza, Kleinera, Sawrymowicza". Polonista na chwilę osłupiał, bo trochę dziwna wydała mu się taka praca naukowa, która z jednej strony pilnuje, by jako swoje jedynie wiarygodne osiągnięcie zareklamować wnioski, społeczeństwu znane doskonale od pół wieku — i która z drugiej strony udaje się z prośbą o zatwierdzenie wyników badawczych bądź to do psychoanalityka starej daty, bądź do popularnych zarysów, napisanych przez historyków literatury gwoli uprzystępnienia podstawowych zasobów wiedzy o Słowackim „czytelnikowi masowemu". Podkreślmy: zarysów popularnych, gdyż nawet w wypadku Kleinera oparto się nie na jego czterotomowej monografii, ale na książeczce z 1938 roku. Speszony polonista przez chwilę podejrzewa, że autor się „przejęzyczył" — i sięga szybciutko do finałowej partii książki. Niestety, autor

jest konsekwentny: „Zestawienie wyników psychologicznej analizy utworów dramatycznych z informacjami uzyskanymi z innych źródeł [ale też wykorzystujących dramaty!] — pracy Bychowskiego i studiów biograficznych, pokazuje zgodność uzyskanych wyników" (s. 129). No, trzeba przyznać, że realizacja podstawowego zadania badań naukowych powiodła się tutaj znakomicie: udało się ani o piędź nie poszerzyć zastanej wiedzy o badanym przedmiocie. Ani poszerzyć, ani skorygować.

Polonista kuli więc skrzydło „nadziei merytorycznych" i z lękiem spogląda na wciąż rozwinięte skrzydło „nadziei metodologicznych". Z lękiem, gdyż ma niedobre przeczucia, że warsztat analizy i interpretacji psychologicznej zastosowano wprawdzie bogaty i (co wolno wnosić z cytowanej literatury) nowoczesny — ale nie wiadomo, jak poradzono tu sobie z zagadnieniem podstawowym: z zagadnieniem „przekładu" elementów fikcji literackiej na dziedzinę „realnej" osobowości poety. Bywa albowiem, że na niewiele się zdadzą najnowocześniejsze obrabiarki, gdy materiał obróbce poddany okaże się „nie ten". Tak i tutaj: narzędzia interpretacji realnych zjawisk psychologicznych Siek zarysował bogato — ale jak postąpi, by uzyskać właściwy dla nich materiał, tzn. zamienić literackie fikcje w zjawiska „przeżyć autora"?

Siek i tutaj nie skomplikował sobie życia. Podstawową trudność, która spędza sen z powiek dziesiątkom estetyków, literaturoznawców i filozofów, rozstrzygnął po wojacku i na odlew: „w uczuciach smutku, przygnębienia, przeżywanych przez bohaterów utworów dramatycznych, dostrzegamy projekcje smutku i obniżonych nastrojów Słowackiego, w ich lękach i niepokojach — jego lęki i niepokoje, w ich czynach walk, zabijania, ironii, ośmieszania — jego agresywność" (s. 8). Prościutko i bez komplikacji. Toteż jeśli „W *Księdzu Marku* są częste rozmowy o pieniądzach i manipulacjach pieniędzmi. Kossakowski zaciąga pożyczkę" (s. 56) — wynika stąd wniosek oczywisty: „że Słowacki miał do czynienia z problematyką finansów, pieniędzy, że mógł przeżywać kłopoty materialne, a problem obliczania i oszczędzania swoich zasobów często go trapił" (s. 57). Jeśli „W *Kordianie, Horsztyńskim, Beatrix Cenci* występują postacie garbusów" — to, rzecz jasna, fakt ten „może być także wyrazem krytycznej postawy wobec ciała w ogóle, wobec własnego ciała oraz braku akceptacji samego siebie" (s. 58—59). Zaś „Wprowadzanie postaci pustelników, księży, zakonników sugeruje symboliczną izolację, ascezę, celibat, ucieczkę i odosobnienie od świata" (s. 60). A także — co nie ulega wątpliwości — jest „symboliczną formą protestu przeciw rozróżnianiu płci" (s. 60). Badacza nie obchodzi ani to, że Słowacki księdza Marka wprowadził w dramacie mistycznym — ani to, że dość trudno było pisać o konfederacji barskiej i obronie Baru postać tę omijając. Motywacją pozostaje: niechęć do rozróżniania płci. Gdybyż Słowacki przewidział myśl XX-wiecznego psychologa! Na pewno zamiast księdza Marka umieściłby w Barze hrabinę Maricę. I naraziłby się na kolejną diagnozę: „Niektórzy bohaterowie są postaciami kobiecymi — wskazywałoby to na istnienie kobiecej komponenty w osobowości autora [...]" (s. 74). A gdyby — tym przerażony — zrezygnował z wprowadzania do dramatów postaci „realistycznych", a uciekł się do konstrukcji postaci fantastycznych, takich jak „czarownice, diabli, wiedźmy"? Wówczas oberwałoby się ciotkom poety, jako że dalszy ciąg zdania brzmi: „można by uznać za projekcje wrogości, niechęci do starszych członków rodziny, autorytetów, a chochliki, nimfy jako wyraz sympatii, aprobaty młodszych [...]" (s. 66).

W pewnym momencie ta obłąkańcza psychozabawa poczyna fascynować: gdzie jej źródło? Jak mogło dojść do takiego wnioskowania w przypadku oparcia interpretacji na utworach artystycznych? Tajemnica wydaje się rychło: na s. 11—12 Siek omawia tzw. test Wartegga, polegający na tym, że badany ma dowolnie za-

rysować kilka pól, na których są już „zaczątki rysunku" (kropka, kreska itp.), a badany ma je dowolnie i spontanicznie „rozwinąć". Zostaje przy tym uprzedzony, że „wartość artystyczna rysunku nie jest brana pod uwagę" (s. 11), zaś kolejne rysunki nie muszą się ze sobą wiązać: każdy ma być spreparowany najzupełniej dowolnie. No, tak: to w jakimś sensie gwarantuje spontaniczność i pozwala do tych rysunków przyłożyć klucz bezpośredniej interpretacji psychologicznej.

I ten test (również inne, analogiczne) Siek stosuje do interpretacji dramatów Słowackiego, wspaniałomyślnie „zapodając", że zrezygnuje tu z „reguł interpretacji formalnej struktury wypowiedzi", ograniczając się tylko do elementów „treści" (s. 12). Dobrze, ale to nie zmienia faktu, że Słowacki z tej wspaniałomyślnej amnestii nie skorzystał, że swoje konstrukcje tworzył z myślą o logice struktury dramatycznej, że powodował się tu nie tylko swoimi spontanicznymi odruchami „nieokiełznanej duszy artystycznej" (a tak sądzi Siek na s. 114—115, gdy twierdzi, że w procesie twórczym wyobraźnia jest „pozbawiona kontroli"!), ale całą masą określonych reguł dramatu, które sprawiają, że owe konstrukcje nie dadzą się traktować jako spontaniczne i proste projekcje „stanów duszy poety". Dlatego np. z faktu, że w dramatach Słowackiego brak „wyraźnych opisów wyglądu zewnętrznego bohaterów", nie można wyprowadzać wniosku, że to „każe przypuszczać istnienie jakichś oporów przed opisem ciała. Może to wskazywać na brak akceptacji swojego wyglądu zewnętrznego [...]" (s. 74) — gdyż starczy sięgnąć do np. epickich poematów Słowackiego, by stwierdzić, że tam opisy powabnych i niepowabnych kostiumów tudzież cielesności występują w nadmiarze. A jeśli nie jawią się w dramacie — to m. in. dlatego, że taka już natura tego rodzaju literackiego, który wiele czynników „wystroju zewnętrznego" pozostawia inwencji scenografa *etc*. Jeśli „Główny bohater wypowiada dużo refleksji, rozmyśla zamiast działać" — nie świadczy to zaraz o tym, że cierpiał Słowacki na „słabość działania", ale przede wszystkim o tym, że dramat literacki zasadza się właśnie na gadaniu, trwa póty, póki bohaterowie gadają ze sobą, kończy się, gdy znikają dialogi i monologi. A jeśli Słowacki wprowadzał do swoich dramatów postaci majętne i „wysokiego rodu", czynił tak niekoniecznie dlatego, że sam był mizerakiem i wprawiał w ruch swój „mechanizm kompensacji" (s. 74) — ale przede wszystkim dlatego, że tworzył głównie tragedie historyczne, z czym wiążą się dwie potocznie znane rzeczy: że w jego czasach ciążył jeszcze przepis mówiący, iż bohaterami tragedii winny być właśnie osoby o „wysokim" statusie społecznym — i że w jego czasach historię pojmowano jeszcze jako historię bardziej królów niż społeczeństw. Ale te reguły Sieka najoczywiściej nie obchodzą: wszystko składa na karb wolnej i spontanicznej duszy artysty.

Dosłownie wszystko. Słowacki w ostatecznym psychogramie prezentuje osobowość opartą na zasadzie wszechstronnej dwubiegunowości. Masochista — i sadysta. Mizantrop — i aktywista społeczny. Jest bojaźliwy — i szaleńczo odważny. Egocentryk i altruista. Zdradza słonności narcystyczne — i jest koryfeuszem samokrytyki. Pomniejsza siebie — i dąży do dominowania nad innymi. Opozycja jedzie na opozycji i opozycją pogania. Czy tak było naprawdę? Ano, trudno orzec. Ale nietrudno zobaczyć, skąd ten nieprawdopodobnie dialektyczny psychogram się wziął w pracy Sieka. I to zobaczyć prościutko, bo komplikowania obrazu omawiane studium raczej nie dopuszcza.

Słowacki pisał dramaty. Dramaty, jak wiadomo, opierają się zazwyczaj na konflikcie, zaś do zaistnienia konfliktu potrzebni są zazwyczaj przeciwstawni bohaterowie. Toteż Słowacki potworzył owych przeciwstawnych bohaterów i wyraziście ich od siebie poodróżniał, aby nie pomieszali się badaczowi. Jak widać, jednak mało skutecznie; Siek wszystkie przeciwstawne cechy przeciwstawnych bohaterów

wsypał do jednego psychogramu i napisał na nim: osobowość Słowackiego. Powstał psychogram osobowości tak sprzecznej i roztarganej, że wniosek ogólny jawił się jako oczywisty: „obraz siebie — nie ma cech zwartości i spoistości", „Brak wyraźnych i określonych celów działania, zdawanie się na los, poczucie bezsensu życia wskazują na nieskrystalizowany ideał siebie" (s. 121).

No cóż, psycholog tak dalece zlekceważył to, że ma do czynienia z konstrukcjami artystycznymi, iż zdołał nawet przeoczyć fakt dość oczywisty, na który te konstrukcje wskazują: że Słowacki był p o e t ą. Poetą niekoniecznie w tym sensie, że stanowił osobowość kapryśną i nie do końca koherentną; to wszystko jest jeszcze do (oby odpowiedzialnego) zbadania. Poetą natomiast w tym sensie, że posiadał bardzo wyraźny cel życiowy: pisanie poezji. Wielokrotnie potwierdzony w wyznaniach, korespondencjach, od wczesnej młodości po ostatnie chwile życia: niezmiennie. Potwierdzony i w praktyce: ogromnym dorobkiem światowej klasy, uporczywą pracą nad utworami (co można było zauważyć i przy dramatach: ileż tam wariantów, przeredagowań — jakże niespontanicznych!), bezustannym zabieganiem o druk, troską o poprawność edycji. Był to cel, który w życiu tego człowieka zdominował wszystko: i kierunki ambicji, i losy osobiste, i tereny sporów oraz sojuszów z bliźnimi, i nakłady finansowe z jakże szczupłej kiesy.

Oczywiście: poważnemu psychologowi taki cel życiowy, jak pisanie wierszy, może się wydać bardzo niepoważny. Może go nawet nie przyjąć do swojej poważnej świadomości. Ale powinien w niej mieć przynajmniej jedną staroświecką zasadę: że obowiązuje go odpowiedzialność za publicznie głoszone słowo o drugim człowieku. Pisze przecież nie o wymyślonym Kirkorze, ale o Słowackim-poecie, poecie-człowieku. Jeśli więc nie jest w stanie dostrzec, ogarnąć wyobraźnią i poważnie zrozumieć takich potocznie dostępnych rzeczy, jak specyfika poezji i prawdziwe cele życiowe prawdziwego poety — niech lepiej nie zasiada do pisania pracy o jego osobowości. Bo nie będzie w stanie napisać prawdy po prostu. Nieuchronnie napisze taki właśnie, nieodpowiedzialny i krzywdzący, elaborat o Słowackim-masochiście i ciotkach-czarownicach: o Strasznym Julku koszmarną bajędę dla terroryzowania niewinnych wnucząt.

Ireneusz Opacki

J a n A u g u s t K i s i e l e w s k i, DRAMATY. Opracował R o m a n T a b o r s k i. Wrocław—Warszawa—Kraków (1969). Zakład Narodowy imienia Ossolińskich — Wydawnictwo, ss. LXX, 426, 4 nlb. + 2 wklejki ilustr. „Biblioteka Narodowa". (Redakcja: J a n H u l e w i c z i S a m u e l S a n d l e r). Seria I, nr 196.

Trafnie ktoś zauważył, iż oryginalna twórczość Wyspiańskiego przesłoniła historykom literatury pozostałą dramaturgię Młodej Polski. Dotyczy to nie tylko dramatu modernistycznego jako całości, ale także poszczególnych twórców: Przybyszewskiego, Kisielewskiego, Micińskiego, Rittnera. Dorobek historii literatury ogranicza się tu często do rozważań fragmentarycznych, przypadkowych, powierzchownych. Próby weryfikacji obiegowych sądów o literaturze Młodej Polski, które obserwujemy od pewnego czasu, w najmniejszym stopniu objęły obszar dramatu.

Tym większego znaczenia nabierają prace Romana Taborskiego, który za główny przedmiot swych zainteresowań w ostatnich latach obrał sprawy literatury dramatycznej na przełomie wieków. Liczne studia ogłaszane w czasopismach od początku lat sześćdziesiątych znalazły swe uwieńczenie w książce *Trzech dramatopisarzy modernistycznych. Przybyszewski — Kisielewski — Szukiewicz* (Warszawa 1965). Póź-

niej otrzymaliśmy w „Bibliotece Narodowej” przygotowany przez niego niezmiernie potrzebny *Wybór pism* Przybyszewskiego, w którym dla twórczości dramatycznej zarezerwował słusznie sporo miejsca. Obecnie w tej samej serii opracował tom *Dramatów* Kisielewskiego. Wykorzystał tu oczywiście część swych wcześniejszych dociekań, znanych nam już z wymienionej książki.

Dwojakie są zasługi Taborskiego względem tego dramaturga. Po pierwsze: w siedemdziesiąt lat po ukazaniu się pierwodruku opublikował całość dylogii *W sieci* (w r. 1956 wznowiono jedynie część pierwszą), co ma swoje znaczenie przy interpretacji dramatu. Należy jedynie żałować, iż obok *W sieci*, *Karykatur* nie znalazła się tu jeszcze *Sonata*, utwór najmniej wartościowy w dorobku pisarza, ale jednocześnie bardzo charakterystyczny dla przemian dramaturgii Młodej Polski [1]. Po drugie: warszawski historyk literatury jest pierwszym badaczem, który zajął się twórczością Kisielewskiego w sposób systematyczny.

Jak zauważył J. Z. Jakubowski wydając w r. 1956 *W sieci* i *Karykatury*, dorobek autora stanowi białą plamę w badaniach nad dramatem modernistycznym. Później ukazała się jedynie sylwetka dramaturga, cenna, lecz z konieczności zwięzła, pióra T. Weissa w *Obrazie literatury polskiej XIX i XX wieku*.

Najbardziej wartościowy wydaje się wkład Taborskiego w rekonstrukcję życiorysu twórcy *W sieci* i *Karykatur*. Badacz wyszedł poza znane relacje A. Grzymały-Siedleckiego i S. Helsztyńskiego, sięgnął do ówczesnej prasy, szczegółowo opisał i udokumentował dzieje dwu konkursów, na które Kisielewski posłał swe dramaty, przytoczył interesującą relację o głosowaniu nad nagrodą dla *Karykatur*, posłużył się nie wykorzystanym dotąd listem pisarza (warto by poszukiwania w tym kierunku kontynuować, mogłyby przynieść wiele ważkich ustaleń).

Szczególnie ciekawy jest fragment biografii po pełnym sukcesów roku 1899, na który jednocześnie przypadły pierwsze symptomy tragicznej choroby. Słusznie podkreśla Taborski fakt, iż małżeństwo Kisielewskiego z Julią Krzymuską „nie zostało usankcjonowane żadnym obrzędem religijnym”, „co było jeszcze wówczas u nas rzadkością” (s. XLIII). Decyzji tej nie należy tracić z pola widzenia, gdy przystępuje się do interpretacji dramatów pisarza, w których tyle miejsca zajmuje instytucja rodziny. Taborski szerzej, niż zwykło się to dotąd czynić, omówił fascynację dramaturga teatrem japońskim, zwrócił uwagę na godne zanotowania określenie teatru, który ma być „nowym, samoistnym rodzajem Sztuki, jak śpiew, muzyka, dramat lub malarstwo” (s. XLVI), określenie rozmijające się — niestety — z praktyką recenzencką Kisielewskiego.

Mocną stroną *Wstępu* jest również omówienie „triumfów scenicznych” i „dziejów pośmiertnej recepcji” utworów pisarza, ukazujące po raz pierwszy teatralny żywot twórczości dramatycznej Kisielewskiego. Uzupełnia je *Zestawienie premier teatralnych*, a także wznowień *W sieci*, *Karykatur* i *Sonaty* na scenach Krakowa, Warszawy, Wilna i Lwowa, Łodzi i Poznania, aż po ostatnie spektakle w 1967 roku.

---

[1] Wydaje się, że w tomie zatytułowanym *Dramaty* (a nie „Komedie”) — gdy zrezygnowano z przedrukowania *Sonaty*, należało się jej więcej miejsca we *Wstępie*. Właśnie *Sonata* drażniła przede wszystkim krytykę teatralną. Owa „kompozycja dramatyczna” była dla niej pod względem formalnym dziełem najbardziej nowatorskim, „modernistycznym”. Kisielewski jeszcze przed Wyspiańskim zastosował w II akcie dramatu „fakturę szopkową”. Zauważył ją już F. K o n e c z n y („Przegląd Polski” t. 134 ⟨1899⟩, s. 552): „Osoby wchodzą i wychodzą zupełnie według faktury szopki, gdzie to po kolei przyśpiewują sobie pasterze, potem kominiarz, następnie strażak, Żyd i stróż nocny, nie kłopocząc się wzajemnie o siebie”.

Ta część *Wstępu* interesująca jest nie tylko dla historyka literatury, lecz w równym stopniu dla historyka teatru.

Szkoda jedynie, iż do informacji zawartych w *Zestawieniu premier teatralnych* (s. XLVI—XLVII) nie można mieć pełnego zaufania. Pominięto tu np. realizację *Karykatur* w teatrze krakowskim w grudniu 1910, o której autor *Wstępu* wspomina zresztą na s. XXXVII.

W innym wypadku pragnęłoby się informacji ściślejszej. Taborski pisząc o przedstawieniu *Karykatur* w 1918 r. podkreśla, że „była to ostatnia premiera za dyrekcji Adama Grzymały-Siedleckiego" (s. LV). Istotniejszy przecież jest fakt, że ustępujący dyrektor wygłosił wówczas przed spektaklem odczyt o Kisielewskim. W tym nie odnotowanym dotąd wystąpieniu Grzymała-Siedlecki nazwał dramaty Jana Augusta „komediami romantycznymi" i zestawił je z... *Fantazym!* [2]

I historia życia Kisielewskiego, i historia jego pisarstwa pełna jest niejasności, brak dotąd szeregu podstawowych ustaleń. Taborski był tego świadom i dlatego wiele uwagi poświęcił badaniom źródłowym. Charakterystykę dramatów pisarza rozpoczął od ustalenia ich chronologii. Tezy jego budzą jednak pewne obiekcje.

Za niekwestionowaną zdobycz książki warszawskiego historyka literatury uchodzi ustalenie kolejności narodzin dramatów Kisielewskiego. (*nb.* niezależnie od Taborskiego do podobnych wniosków doszedł T. Weiss [3]). Do czasu *Trzech dramatopisarzy modernistycznych* utrzymywało się mniemanie, rzeczywiście nie poparte należycie, iż *Karykatury* wyprzedzają *W sieci.* Taborski sprawdziwszy terminy zamknięcia konkursów, na które Kisielewski nadesłał swoje utwory, kolejność tę zmienił. Czas ich powstania został dodatkowo uściślony. Dramat *W sieci* miał być napisany pomiędzy 19 lutego a końcem maja 1897, *Karykatury* zaś pomiędzy 16 kwietnia a 21 lipca 1898. Taborski nie uwzględnił niektórych dokumentów, każących twierdzenia te traktować wyłącznie jako hipotezę.

Czytamy u Grzymały-Siedleckiego: „*Karykatury* pisał Kisielewski niemal równocześnie z następną swą sztuką *W sieci.* Komponowane były niemal równocześnie, bodaj miał autor na dwóch jakby stołach dwa powstające teksty, jednego dnia zajęty był na przykład *Karykaturami,* a nazajutrz tamtą drugą sztuką" [4].

Grzymale-Siedleckiemu można by jednak nie wierzyć, jego wspomnienia nie zawsze zasługują na bezwzględne zaufanie. Tym razem relacja zgodna jest z przekazami współczesnych Kisielewskiemu krytyków. Najbardziej interesujące jest świadectwo L. Brunera. Twierdził on, że pisarz „swoje arcydzieło *W sieci* [...] przerabia niezliczoną liczbę razy; [...] dla scenicznego ćwiczenia, niby zadanie na oznaczony temat, pisze *Karykatury* i znów poprawia *W sieci* [...]" [5].

Świadectwo interesujące jest dlatego, że Bruner, recenzując przedstawienie *Karykatur* [6], zgodnie ze „zdrowym rozsądkiem" uważał, iż powstały one po utworze *W sieci.* Prawdopodobnie dopiero gdy przygotowywał sylwetkę dramaturga do cyklu *Młoda Polska*, uzyskał, może od samego Kisielewskiego, informację o rzeczywistym przebiegu pracy. O tym, że najpierw powstały *Karykatury,* pisali też: F. Koneczny,

---

2 Zob. B. [A. Beaupré], „*Karykatury*" *Kisielewskiego.* „Czas" 1918, nr 268.

3 T. Weiss, *Jan August Kisielewski.* W: *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku.* Seria 5: *Literatura okresu Młodej Polski.* T. 2. Warszawa 1967, s. 227—229.

4 A. Grzymała-Siedlecki, *Na orbicie Melpomeny.* Warszawa 1966, s. 247.

5 J. Sten [L. Bruner], *Dusze współczesne.* Lwów 1902, s. 138.

6 (St.) [L. Bruner], Krytyka" 1899, z. 2, s. 105—106.

A. Beaupré[7]. Tak więc dostępny dziś materiał źródłowy nie pozwala ściśle określić czasu powstania *Karykatur* i *W sieci*[8].

W rozdziale pt. *„W sieci” i „Karykatury”* Taborski zajmuje się także *Ostatnim spotkaniem*, drugą częścią „wesołego dramatu”. Przynależność *Ostatniego spotkania* do *W sieci* nie jest jednak dla badacza w pełni oczywista, bo gdy przychodzi mu zrekapitulować swe dociekania, pisze: „w omawianych dramatach Kisielewskiego obserwujemy charakterystyczną ewolucję w ocenie modernistycznego artysty — od apoteozy w *Sieci*, poprzez pewną degradację w *Ostatnim spotkaniu* [!], po nie pozbawioną zresztą współczucia kompromitację w *Karykaturach*” (s. XXVI—XXVII). A zatem ewolucję obserwuje Taborski w trzech dramatach (co z *Sonatą*?); odmienne stanowisko dostrzega w komedii *W sieci*, odmienne w *Ostatnim spotkaniu*, o którym w innym miejscu pisze zresztą, że utwór ten „nie stanowi w dodatku samodzielnej całości” (s. LX).

Nasuwa się szereg pytań: *W sieci* to jeden utwór czy też dwa? czy między pierwszą a drugą częścią jednego dramatu „w pięciu aktach” mogła nastąpić ewolucja poglądów (dodajmy: w ciągu 3 miesięcy, jak chce Taborski)?

Jeśli tylko przyjrzeć się uważnie wzajemnym związkom dwu części, to widać wyraźnie, że druga jest jedynie „dalszym ciągiem” pierwszej. Ilość powiązań *Ostatniego spotkania* — jeszcze bardziej *Spotkania* (tytuł pierwotny) — z dramatem *W sieci* powoduje, iż nie jest to utwór autonomiczny. Rzecz zrozumiała, wszak na konkurs „Kuriera Warszawskiego” autor nadesłał jeden „utwór dramatyczny”, wszak na prapremierze obie części — prawda, że nie w całości — wystawiono w jednym spektaklu, wszak na karcie tytułowej pierwodruku słowo „Spotkanie” nie pojawia się, wszak pierwotnie część druga nie posiadała własnego tytułu.

Wzmianka o tym znajduje się wśród innych — cennych, a nie dostrzeżonych dotąd — informacji o tekście *W sieci* nadesłanym do „Kuriera Warszawskiego”, które zawarte są w omówieniu przedstawienia *Karykatur*, pióra W. Bogusławskiego[9]. Wybitny krytyk pisał, iż publikacja dramatu sprawiła „siurpryzę dawnym członkom komisji konkursowej”. Dopiero teraz, w wydaniu książkowym, pojawił się odrębny tytuł dla drugiej części, pierwotnie pozbawionej takiego wyróżnika, przybyło „trochę scen i figur epizodycznych” i dopiero teraz „przybył sam p. Kisielewski”. Z całości recenzji wynika, że „sam p. Kisielewski” to rozbudowany tekst odautorski, w teatrze nieobecny, dlatego więc krytyk opisuje i analizuje przedstawienie *Karykatur*, a nie wydrukowany w „Ateneum” tekst.

Do pytań, na które odpowiedzieć by można dopiero po wszechstronnej rozwadze, należy następujące: czy podstawą współczesnej edycji dramatów powienien być ich pierwodruk czy też „wydanie sceniczne”? Taborski opowiedział się za źródłem wymienionym na drugim miejscu. Decyzja nie jest oczywista, szczególnie w wypadku *W sieci*, i tym utworem zajmiemy się tu przede wszystkim.

---

7 F. Koneczny, „Przegląd Polski” t. 135 (1899), s. 154. — b. [A. Beaupré], „Czas” 1899, nr 82.

8 Jak zwodne jest wnioskowanie o chronologii dramatów na podstawie listy ich zgłoszeń do konkursów, świadczy przykład *Pariasa:* utwór gotowy już w lutym 1897 (wspomina o nim Kisielewski w „liście do panny Broni”) — w wykazie opublikowanym przez „Kurier Warszawski” na początku czerwca — wyprzedził tylko o 6 miejsc *W sieci* (zob. *Nasz konkurs dramatyczny.* „Kurier Warszawski” 1897, nry 151, 153).

9 W. Bogusławski, „Kurier Warszawski” 1899, nr 321.

Trzeba powiedzieć wprost: o wyodrębnieniu *Ostatniego spotkania* nie zadecydowały żadne racje ideowe ani artystyczne. Odwrotnie, były one przeciw temu zabiegowi. „Wydanie sceniczne” zniweczyło oryginalnie pomyślane dzieło literackie. Kisielewski, który był świadom „walki teatru z dramatem” (tytuł zapowiadanej jego pracy), sam uległ teatrowi. Wskazuje na to choćby zmiana podtytułów *Karykatur* i *Sonaty*. Tradycyjne i konwencjonalne terminy „komedia”, „dramat” pojawiły się w miejsce określeń praktyce teatralnej obcych, a uwydatniających nowatorstwo zamierzeń Kisielewskiego. Zrezygnował on ze „studium scenicznego”, zrezygnował z „kompozycji dramatycznej”. Przetworzenie „wesołego dramatu” na „dylogię” podyktowała najprawdopodobniej chęć ułatwienia mu — ze wszelką cenę — kariery scenicznej. Podział *W sieci* na dwa utwory pełnospektaklowe jest jedynie wynikiem nieumiejętności odpowiedniego skondensowania materiału dramatycznego.

Autor robił skróty dbając wyłącznie o zmniejszenie objętości tekstu, mechanicznie wycinał całe jego fragmenty, nie próbował zastąpić odrzuconych informacji równoważnymi sytuacjami czy lapidarniejszym dialogiem. Zmian dokonywał prawdopodobnie w pośpiechu. Świadczą o tym zwroty, które pozostawił z pierwotnego tekstu, związane z sytuacjami, dialogami, z których zrezygnował.

Tekst dylogii jest uboższy od tekstu pierwotnego nie tylko o wycięte sceny, fragmenty dialogów, ale również o... didaskalia; w „wydaniu scenicznym”! Ta paradoksalna konstatacja traci taki charakter, jeśli przyjrzeć się uważnie roli tekstu dramatycznego w obu edycjach. Mimo pozorów — za każdym razem była ona odmienna, aczkolwiek Kisielewski zmian dokonywał niekonsekwentnie. Dramaturg inaczej traktował tekst utworu przeznaczonego wyłącznie do czytania, a inaczej tekst przeznaczony dla teatru.

Spostrzeżenia te potwierdza, ale właśnie tylko potwierdza, cytowana wcześniej informacja Bogusławskiego o znacznym rozbudowaniu tekstu odautorskiego *W sieci* w wydaniu książkowym w stosunku do wersji nadesłanej na konkurs teatralny. Bo dobitnego przykładu słuszności przedstawionej tezy dostarcza historia tekstów innego, zlekceważonego przez Taborskiego, dramatu Kisielewskiego, tj. *Sonaty*. Jak wiadomo, utwór ten posiada bardzo ubogie — jeśli porównać tu *W sieci* czy *Karykatury* — didaskalia, ale nigdy też w całości nie został przygotowany dla czytelnika. Natomiast gdy autor drukował fragmenty, to traktował je jako fragmenty epickie. Dialogi opublikowane w 1899 r. w „Młodości” (pod odrębnymi tytułami) spis treści czasopisma podaje w dziale „beletrystyka” [10].

Także tekst wydrukowany w „Krytyce” z 1900 r. [11] nie wyodrębnia w charakterystyczny dla dramatu sposób postaci wypowiadających poszczególne „kwestie”, uczestnicy dialogów znani są wyłącznie z opisu sytuacji w „tekście odautorskim”. Poza tym zdarzają się, choć rzadko, didaskalia obszerniejsze w stosunku do „wydania scenicznego”, odnotowujące sposób zachowania się bohaterów.

Kisielewski tekst odautorski swoich dramatów przeznaczał przede wszystkim

---

[10] Na tej podstawie M. Frančić (*Postępowe organizacje studenckie w Krakowie (1895—1914)*. W: *Postępowe tradycje młodzieży akademickiej w Krakowie*. Opracowali: H. Dobrowolski, M. Frančić, S. Konarski. Kraków 1962, s. 73) i J. Czachowska (*Ostap Ortwin*. W: O. Ortwin, *O Wyspiańskim i dramacie*. Warszawa 1969, s. 14) informują, iż Kisielewski drukował w „Młodości” prozę.

[11] J. A. Kisielewski, *Sonata*. Kompozycja dramatyczna w pięciu częściach. Część czwarta. „Krytyka” 1900, s. 303—311.

dla czytelników, nie dla aktorów, reżyserów. Owe wskazówki, tak wysoko cenione za ujawnioną w nich wyobraźnię teatralną, kierował do czytelników. Realizatorom teatralnym tych utworów pozostawiał swobodę. Struktury epickie wprowadził do tekstu *Karykatur* i *W sieci*, ażeby dostarczyć czytelnikowi ekwiwalentu doznań, które widzowi daje dzianie się sceniczne: ruch, mimika, gest, stworzony nastrój.

Decyzja opublikowania w „Bibliotece Narodowej" redakcji „wydania scenicznego" jest zupełnie słuszna. Redakcja ta była podstawą przedstawień teatralnych przez kilkadziesiąt lat, wokół niej narastała legenda Kisielewskiego, dzięki „wydaniu scenicznemu" tytuł *W sieci* kojarzy się do dziś jednoznacznie tylko z pierwszą częścią utworu. Wydaje się jednak, że we *Wstępie* należało przedstawić wskazany wyżej problem, podkreślić, iż w tym wypadku wybór tekstu podstawowego wymaga dodatkowego uzasadnienia. Jak widać, nie idzie tu wyłącznie o tekst, ale również o świadomość artystyczną i postawę ideową pisarza.

Skoro odrzucimy założenie, że *Ostatnie spotkanie* to odrębny etap na drodze ideowego dojrzewania dramaturga, tezę Taborskiego o zmianie stosunku Kisielewskiego do artysty w kolejnych utworach, od apoteozy po kompromitację (por. cytowane już słowa ze s. XXVI—XXVII), trudno przyjąć. Dotychczasowy sposób interpretacji (Taborski w niczym od niego nie odbiega) twórczości pisarza wydaje się zbyt wąski. Zainteresowania dramaturga ograniczono do jednego tylko kręgu zjawisk, i to rozpatrywanego dość powierzchownie. Modernizm jego utworów „to przede wszystkim — oczywiście — charakterystyczna dla epoki obsesja, z jaką pasjonuje go problem sztuki i problem artysty" (s. XX), „problem sztuki i miejsca artysty w życiu społeczeństwa" (s. V). Wartość dramatów Kisielewskiego polegałaby na tym, iż do apologii artysty i sztuki ustosunkował się ostatecznie krytycznie, natomiast jako kronikarz cyganerii artystycznej dał jej wizerunek niesłychanie plastyczny, przenikliwy psychologicznie, bogaty w szczegóły obyczajowe. Twórczość Kisielewskiego byłaby zatem odległa od podstawowych problemów bytu, zagadnień metafizycznych, eksponowanych przez manifesty i programy modernistyczne, sam Kisielewski byłby jedynie uważnym — wrażliwym na fałsz, zakłamanie moralne i obyczajowe — obserwatorem.

A przecież Grzymała-Siedlecki komentując „list do panny Broni" wskazał na postulaty, których genezy należy szukać w lekturach Nietzschego, Ibsena, terminy, frazesy przyjęte z ówczesnej „nauki", odesłał do *Siły i materii* Büchnera, do Wundta. Czy z poglądów tych myślicieli — obojętne, że z drugiej, a częściej pewnie i z trzeciej ręki znanych pisarzowi — nic nie przeniknęło do jego twórczości?

Przedstawione wątpliwości potęgują się, a domniemania znajdują dodatkowe racje po skonfrontowaniu ich z popremierowymi recenzjami dramatów, z charakterystykami pisarstwa Kisielewskiego formułowanymi przez ówczesnych krytyków literackich. Ograniczymy się do paru uwag, odnotujemy pytania, na które nie znaleźliśmy odpowiedzi we *Wstępie* Taborskiego, domysły, które rozmijają się z jego argumentacją.

Z pewnością dla nas dziś dorobek Kisielewskiego to w głównej mierze urzekający dokument obyczajowy, zwierciadło środowiska bohemy ostatnich lat w. XIX, dzisiaj też „od razu" widać ekstatyczne uwielbienie dla sztuki młodych bohaterów oraz ich nienawiść do filistra. Tak, ale dla współczesnych wybór środowiska malarzy czy literatów nie oznaczał automatycznie zamknięcia utworu w kręgu problemów artysty, fascynacji sztuką. Sztuka była przede wszystkim sposobem manifestowania indywidualności. Dla krytyki modernistycznej były to wypowiedzi o świecie, „życiu" i człowieku. Wybitni jej przedstawiciele: S. Lack, S. Brzozowski, A. Sie-

dlecki, później H. Sand[12], charakteryzując twórczość Kisielewskiego nie używają w ogóle wyrazów „sztuka", „artysta"; posługuje się tymi określeniami L. Bruner, ale jednocześnie twierdzi, że „dramat *W sieci* jest rzeczywiście skończonym w sobie kosmosem".

Jak widać, należy zachować ostrożność przy wyznaczaniu podstawowej problematyki *W sieci* i *Karykatur*. Próba weryfikacji pierwszego odbioru czytelniczego zmusza do postawienia pytań, na które odpowiedzi nie są oczywiste, wymagają rozwagi i nie zawsze potwierdzają dotychczasowe tezy.

Zastanówmy się: czy miłość do sztuki, a nienawiść do filistra to zagadnienia najistotniejsze w *Karykaturach*? czy poezja stoi w centrum osobistego dramatu Relskiego, czy sztuka w ogóle bliżej go określa? (a cóż to za filister, ten papa Borkowski, który pozwala córce kształcić się, chętnie zgadza się na małżeństwo z artystą, ba, sam usiłuje go sprowadzić do własnego domu?). Z jakimi zjawiskami, postaciami „wesołego dramatu" należy wiązać jego motto: „Z prochu'ś powstał, w małpę się obrócisz"? Czy w dramacie *W sieci* autor w pełni solidaryzuje się z postawą młodych i czy jest ona do końca wspólna dla Julii i Jerzego? Jeśli *W sieci* i *Ostatnie spotkanie* stanowią jeden nierozerwalny utwór, to czy można w dalszym ciągu uważać Julkę za bohaterkę pozytywną dramatu? czy nie należałoby rozgraniczyć aprobaty pisarza dla ideałów Julii od krytycznej oceny jej cech charakteru? czy bohaterem pozytywnym jest Jerzy? Jaki w tym dramacie jest stosunek autora do mieszczaństwa?[13] Jak należy interpretować tytuł dylogii? czy „siecią" są tylko nakazy i okowy mieszczańskiej moralności? czy tytuł dotyczy tylko Julki? może także Jerzego i pozostałych postaci? A jak należy rozumieć tytuł *Karykatury*, jaki krąg zjawisk obejmuje? Jakie miejsce w ewolucji poglądów Kisielewskiego zajmuje *Sonata*?

Zauważmy, że autor czołowe postacie swych dwu słynnych dramatów o „artystach", Chomińską i Relskiego, kompromituje już choćby przez osoby, które życie dało im za towarzyszy — „nieartystów": urzędnika i szwaczkę. W obu wypadkach zyskują oni z oporami (Rolewski) lub bez nich (Zosia) sympatię czytelnika i widza, odmiennie niż niedoszła malarka i początkujący poeta. W obu wypadkach wspólną cechą „artystów" jest słabość, brak odwagi, uchylanie się od decyzji, pozostawianie jej innym, wyżywanie się w gestach, deklaracjach, którym przeczą własnym postępowaniem. Odwrotnie ma się rzecz z Boreńskim i — on jeden realizuje swoje marzenie: zostaje artystą. Czyżby ideałem Kisielewskiego był człowiek silny, prosto zmierzający do obranego celu, ktoś, kto nie pozwala narzucić sobie jakichkolwiek obcych mu obowiązków, decyzji, indywidualista dysponujący mocną wolą? czy w przekonaniu autora *W sieci* dopiero taka jednostka może zostać artystą? Co tu ważniejsze: umiłowanie sztuki (wystarczy „powołanie"?) czy wierność własnej indywidualności?

Propozycja nieco odmiennego odczytania podstawowej problematyki twórczości Kisielewskiego pojawiła się tutaj m. in. z tego powodu, że Taborski nie potrafił przekonać do swej ogólnikowo sformułowanej i ogólnikowo argumentowanej tezy.

---

[12] S. Lack, *Kisielewski [...]*. „Życie" 1899, nr 19/20. — S. Brzozowski, „Głos" 1903, nr 11. — A. Siedlecki, *Jan Aug. Kisielewski. (Portret piórem)*. „Młodość" 1899, s. 235—236. — H. Sand, *Współczesna polska twórczość dramatyczna*. Kraków 1911, s. 144—149.

[13] Weiss (*op. cit.*, s. 233) stwierdził, że Kisielewski w zasadzie podobnie potraktował reprezentantów mieszczaństwa i cyganerii, „racje były równo rozłożone po obu stronach".

A przecież poprzednio postawionych pytań nie sposób pominąć, jeśli zechce się określić pogląd na świat wpisany w dramaty pisarza. Bardziej szczegółowej próby rekonstrukcji owego poglądu nie ma we *Wstępie* bodaj dlatego, iż autor niewłaściwie wyważył jego proporcje. Nie negując wagi ustaleń biograficznych ani znajomości recepcji utworów dla prawidłowego rozeznania w dorobku pisarza, wypada stwierdzić, że najwięcej miejsca należało zarezerwować na analizę tekstów Kisielewskiego. Wstępny szkic w tomiku „Biblioteki Narodowej" powinien przede wszystkim dopomóc czytelnikowi we właściwym zrozumieniu dzieła pisarza. Na dwudziestu stronach nie sposób było jednak zawrzeć wyczerpującą charakterystykę zdobyczy ideowych i artystycznych twórcy *Karykatur*, *W sieci*, a także *Sonaty*. Toteż pełnej satysfakcji nie przynosi również omówienie warsztatu pisarskiego Jana Augusta (choć znalazły się tu interesujące uwagi o sposobie wykorzystywania realiów, o języku bohaterów oraz — najobszerniejsze z dotychczasowych — omówienie wielorakich funkcji didaskaliów *W sieci* i *Karykatur*).

Taborski trafnie wyznaczył miejsce twórczości Kisielewskiego na mapie kierunków artystycznych Młodej Polski. Natomiast nie zawsze przekonuje sposób rozumowania, który prowadzi autora *Wstępu* do konkluzji, iż „*W sieci* i *Karykatury*, dwa najlepsze dramaty Jana Augusta Kisielewskiego, należą do charakterystycznych przykładów modernistyczno-naturalistycznego synkretyzmu w literaturze Młodej Polski" (s. X).

Taborski uchyla się od precyzyjnego określenia terminu „modernistyczny". W dramaturgii epoki wskazuje nurty: naturalistyczny i symboliczny, jako dominujące. Poza tym nurt preekspresjonistyczny, neoromantyczny oraz synkretyczny — przede wszystkim łączący elementy naturalistyczne i „najogólniej mówiąc" modernistyczne. Jest to wszystko, czego o tym rodzaju dramatu się dowiadujemy. (Gdy mowa o środkach artystycznych, którymi posługiwał się Kisielewski, to termin „modernizm" nie obejmuje swym zakresem ani preekspresjonizmu, ani neoromantyzmu, lecz tylko i wyłącznie symbolizm.)

Spójrzmy, jak wydawca *Dramatów* dowodzi ich synkretyzmu: „Jedni bohaterowie, a nawet całe grupy bohaterów i związana z nimi problematyka łączy te dramaty z naturalizmem, inni — z modernizmem" (s. X). Tak więc w zakresie „problematyki" Chomińscy łączyliby *W sieci* z naturalizmem (jako mieszczanie), Julia, Jerzy, Bronik z modernizmem (jako artyści). Analizując formę dramatu — pozostańmy przy *W sieci* — Taborski za cechę modernistyczną uznał tylko oceniający charakter didaskaliów. Zatem ze względu na tematykę należałoby utwór w połowie przypisać naturalizmowi, a w połowie modernizmowi, ze względu na formę — jednak niemal w całości naturalizmowi.

Czy taki przewód analityczny zadowala? Chyba jest zbyt powierzchowny i mechaniczny. Taborski „osobno" widzi modernizm, a „osobno" naturalizm — i to w przejawach niekoniecznie konstytutywnych dla tych metod artystycznych. Rzecz w tym, że bodaj nie da się wyraźnie odseparować w twórczości Kisielewskiego tego, co naturalistyczne, od tego, co modernistyczne. Już K. Wyka ukazywał organiczne powiązania modernizmu z naturalizmem, ostatnio M. Głowiński przedstawił sposób przenikania się tych elementów na terenie powieści młodopolskiej [14]. Nie inaczej było ze znaczną częścią utworów dramatycznych tego okresu.

Nierzadko to, co ze środków literatury naturalistycznej rzuca się w utworach

---

[14] K. Wyka, *Modernizm polski*. Kraków 1959. — M. Głowiński, *Powieść młodopolska*. Wrocław 1969.

Kisielewskiego od razu odbiorcy w oczy, ma tutaj odmienne funkcje niż w dziełach spod znaku Maupassanta i Zoli. Realia, „precyzyjne określenie czasu i miejsca rozgrywania się akcji", nie wyznaczają bezpośrednio problematyki *W sieci*. W żaden sposób nie został w tekście zdyskontowany fakt, iż akcja rozpoczyna się „w piątek dnia 8 lutego, roku 1898". Jeśli natomiast dobrze się przyjrzeć dramatowi, można zauważyć, że ironia, której w nim sporo, dotyczy także ślepego naśladownictwa rzeczywistości, wierności szczegółom w literaturze naturalistycznej. Jej faktograficzna skrupulatność została doprowadzona do absurdu. Kisielewski albo kpił z „precyzji" naturalistów, albo o nią w istocie nie dbał — panią Chomińską obdarzył pierworodną córką już jako 15- czy 16-letnią dziewczyną... Jeśli pisarz w trakcie przygotowywania dramatu do druku zmienił bez wahania czas akcji, to widać był mu on dosyć obojętny: nie szło o protokolarny zapis wydarzeń, ważna była dokumentarność charakterów ludzkich, zachwytów i rozterek ideowych bohaterów.

W związku z tendencją do podkreślania, iż zacieranie granic między powieścią a dramatem to zjawisko typowe dla naturalizmu, trzeba stwierdzić, że uwidocznia się ono także w dramacie symbolicznym oraz że nierozbudowanie didaskaliów było tu najważniejsze. „Upowieściowienie" przejawiało się przede wszystkim w sposobie budowania akcji, w przyznaniu zasadniczego znaczenia w utworze dramatycznym nie intrydze, perypetiom fabularnym, lecz dyskusji, „akcji wewnętrznej". Tak dzieje się w *Karykaturach* i *W sieci*.

Należą one do tego typu dramatu, który Przybyszewski określił mianem „nowego". Ten „nowy dramat" wyrastał z techniki pisarskiej naturalizmu (początkowała go przecież twórczość Ibsena!), tylko częściowo był wobec niego w opozycji, w równej mierze stanowił kontynuację doświadczeń tego kierunku.

Właśnie i *Karykatury*, i *W sieci* są takimi „nowymi dramatami". Bohater nie zmaga się z „kategoriami zewnętrznymi", lecz z samym sobą (na pewno tak jest w wypadku Relskiego, wbrew pozorom także w wypadku „szalonej Julki", która mocuje się z własną słabością, obciążając za swe niepowodzenia wyłącznie społeczeństwo, przesądy społeczne). Akcja, ilość zdarzeń, perypetii została ograniczona do minimum. Ich miejsce zajęła obserwacja zmiennych myśli, nastrojów, uczuć, moralnych wątpliwości bohaterów. Nie znajdują one jednoznacznego rozwiązania w finałach utworów. Wydaje się, iż przede wszystkim wskazane elementy metody artystycznej Kisielewskiego powodują, że dramaty jego zaliczamy do modernistycznych.

Przenosząc propozycję terminologiczną Głowińskiego na teren dramatu można by określić *Karykatury* i *W sieci* jako „zespoły scen" [15]. Cechą charakterystyczną utworów Kisielewskiego jest brak ciągłości „narracji". Pisarz ukazuje odbiorcy tylko wybrane — istotne epizody z życia bohaterów. W obu dramatach po zaprezentowaniu protagonistów i ukazaniu ich ideałów zachodzi wypadek decydujący o dalszym ich losie, jednocześnie stanowiący próbę charakteru. Po znacznym odstępie czasowym otrzymujemy konfrontację realnego życia bohaterów z ich wcześniejszymi deklaracjami, manifestami.

Sporządzając komentarz Taborski założył sobie, że będzie objaśniał tylko wyrazy obcego pochodzenia, zwroty niemieckie i francuskie, aluzje do utworów i postaci literackich, a także mitologicznych, nie będzie natomiast objaśniał wyrazów polskich, prawdopodobnie dlatego, że język Kisielewskiego, jako stosunkowo nam bliski, uznał

---

[15] O „kompozycji pętelkowej" *Karykatur*, które stanowią „zlepek luźny obrazów", pisał A. Sygietyński („Ateneum" 1900, t. 1, s. 211).

za zrozumiały. Tymczasem przeciętnemu czytelnikowi, nie dysponującemu głębszym przygotowaniem historycznym, znajomością języka — nie literackiego, ale potocznego (jednak sprzed 70 lat!) — dopiero pomoc wydawcy pozwoliłaby zrozumieć ten tekst w zupełności.

Kisielewski wprowadził obficie słownictwo i zwroty z żargonu kawiarniano-studenckiego oraz żargonu przedmieść ówczesnego Krakowa, dziś już nie całkiem jasne. Czytelnik musi często poprzestać na domysłach. Przykłady: „od rapy" (s. 20) to „od ręki"? a „dydek" (s. 23) to pieniądz? Jaki jest rodowód tych słów? Nikt już jednak nie wie, co znaczy „czarna w cienkiej" (s. 227, 308), jak podawano taką kawę? A „siarowę z mocną" (s. 337)? Skąd się wziął, co znaczył okrzyk „Jedwabna w kratę!" (s. 334)? Jak długo trzeba spać, by „zaspać dojzna" (s. 123)?

Taborski robi niezupełnie uzasadnione wyłomy także w objaśnianiu wyrazów obcych. Tłumaczy „paroksyzm" (s. 236), nie objaśnia zaś „subiekcji" (s. 33, 54) (zresztą oba wyrazy chyba są dla czytelnika zrozumiałe). A kto poza specjalistami wie, czy Jerzy mówi prawdę, kiedy tłumaczy Cesi, że „filoksera" to „taki owad, co to gryzie winnice pańskie" (s. 191)? (filoksera jest rzeczywiście groźnym szkodnikiem żerującym na liściach i korzeniach winorośli, w Europie znanym od lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku).

Zdarza się wreszcie, że Taborski niewłaściwie komentuje obcy wyraz. Według niego „tandem" (*W sieci*) to „dwukołowy powozik" (s. 112). Należałoby jeszcze koniecznie dodać, że taki, do którego dwa konie zaprzężone są „gęsiego". Mieszczka Podlipska słowa tego używa jednak z pewnością na określenie modnego wówczas dwuosobowego roweru.

Taborski we *Wstępie* podkreślił wyjątkową dbałość pisarza o realia ówczesnego życia. Jako autor komentarza nie wysunął z tego faktu właściwego wniosku. Bez wyjaśnienia pozostały nazwy, słowa, które dzisiejszemu czytelnikowi niewiele już mówią. Oto przykłady: „Worth" (s. 78), „Veuve Cliqot" (s. 276), „*regalitas*" (s. 66); co to była „piąta kuria"? kto to byli „palladyści"? cóż to był za „dramat parlamentarny z przeskoczeniem foteli" (s. 298)?

Przy bardziej skrupulatnym komentarzu dowiedzielibyśmy się, gdzie zdobywała wykształcenie plastyczne Julia Chomińska. Nie uczęszczała przecież do Szkoły Sztuk Pięknych, lecz do jakiejś „babskiej akademii", o której wspomina Bronik (s. 19), a „szalona Julka" twierdzi, że „wszystkie [studentki] zapłaciły" (s. 43) — Julia z pewnością była uczestniczką kursu rysunków i malarstwa przy Wyższych Kursach Żeńskich im. A. Baranieckiego. Można się domyślić, jak „pożyczało się na indeks" (s. 73), trudniej zrozumieć, dlaczego Zosia bała się, żeby ją „pod telegraf nie wzieni" (s. 324; tak nazywano w Krakowie areszt tymczasowy przy ul. Kanoniczej, w dawnym budynku Urzędu Pocztowo-Telegraficznego). Jak wreszcie wyjaśnić, co to był za „paragraf drugi", na który skakał „kumisarz" (a nie „kominiarz", jak podaje Taborski [16])?

Jan Michalik

---

[16] Wydawca informuje, że skolacjonował tekst „wydania scenicznego" *Karykatur* z pierwodrukiem i dostrzeżone błędy drukarskie poprawił. Co najmniej jeden pozostawił. Chodzi o niejasno w tomiku „Biblioteki Narodowej" tłumaczący się zwrot Migdała: „Ano to wskoczyłem z przeproszyniem jak kominiarz na paragraf drugi, he, he, he he!" (s. 334). W pierwodruku (*Karykatury*. Studium sceniczne w czterech aktach. „Ateneum" 1899, t. 4, s. 213) Migdał mówił: „[...] jak kumisarz na paragraf drugi, hohehehe!"

Jan Prokop, Z PRZEMIAN LITERATURY POLSKIEJ LAT 1907—1917. Wrocław—Warszawa—Kraków 1970. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich — Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, ss. 110, 2 nlb. Polska Akademia Nauk — Oddział w Krakowie. „Prace Komisji Historycznoliterackiej”. (Komitet Redakcyjny: członkowie: Zygmunt Czerny, Wincenty Danek, Jerzy Jarowiecki, Ryszard Łużny, Henryk Markiewicz, Jan Nowakowski, Tadeusz Ulewicz, Kazimierz Wyka; sekretarz: Józef Białek). Nr 24.

„[...] kiedy rozwój ideowo-literacki dokonywający się w latach 1907—1918 przymierzyć do wydarzeń literatury polskiej po roku 1918, czyni on wrażenie jakiejś prefiguracji, jakiejś wyraźnej zapowiedzi owych rychło mających nadejść wydarzeń. [...] Nie oznacza ów termin pewnego typu zapowiedzi prekursorskiej i wobec tego osobniczej. Oznacza za to zjawisko szersze, mianowicie cały zespół zapowiedzi, które w stosunku do epoki następnej zbliżone bywają w całym swoim układzie i w całej strukturze i wzajemnym powiązaniu występujących zjawisk” [1].

Zacytowana teza Kazimierza Wyki coraz częściej znajduje poparcie w pracach dotyczących szeroko pojętej literatury współczesnej, których autorzy właśnie na przestrzeni lat 1907—1918 tropią początki kierunków, prądów i poetyk dominujących w literaturze dwudziestolecia międzywojennego. Poszukiwania owe, penetrujące na ogół poszczególne wycinki ówczesnych procesów literackich i uwypuklające te lub inne ich elementy, wymagają żmudnej i długotrwałej pracy, której wartości nie sposób przecenić, nie dają jednak całościowego obrazu literatury Młodej Polski po roku 1905. W tej sytuacji praca Prokopa nabiera szczególnej wagi, odpowiada bowiem aktualnym potrzebom historii literatury zarówno Młodej Polski jak i dwudziestolecia międzywojennego.

Książka nie jest monografią historycznoliteracką okresu, obejmuje jednak duży kompleks zagadnień. Charakterystyki formujących się wówczas poetyk i prądów literackich (ekspresjonizm, „poetyka skandalu”, klasycyzm) zostały tu poprzedzone rozdziałami o informatywnych tytułach (*Opozycje ideologiczne okresu*, *Mistrzowie filozoficzni i literaccy*, *Informacje o nowych prądach literackich*), poświęconymi analizie skomplikowanego podłoża całości procesów literackich okresu. O przebiegu i charakterze tych procesów decydowała, zdaniem Prokopa, przede wszystkim sytuacja polityczna Polski. Ona stała się powodem tego, iż rozwój naszej literatury miał inny przebieg niż na Zachodzie, że „w Polsce między etap modernistyczny i etap ekspresjonistyczny wejdzie etap »mobilizacji narodowej«. Ciśnienie problematyki społeczno-narodowej powstrzyma w pewnym stopniu powstanie »nowej sztuki« (futuryzm, ekspresjonizm)” (s. 102).

Zaktywizowanie się tej problematyki tłumaczy Prokop wybuchem rewolucji 1905 r. i ujawnieniem się nowej potężnej siły społecznej — proletariatu. Rewolucja doprowadziła do wyraźniejszego wyodrębnienia się stronnictw politycznych i precyzyjniejszego zarysowania się ich programów. Charakterystyka ówczesnych ugrupowań politycznych jest w książce Prokopa dosyć pobieżna. Ujawnia przede wszystkim źródła upolitycznienia się literatury, a zwłaszcza publicystyki literackiej łączącej sprawy sztuki z zagadnieniem budowania nowoczesnego narodu. Charak-

---

[1] K. Wyka, *Charakterystyka okresu Młodej Polski*. W zbiorze: *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*. Seria. V. *Literatura okresu Młodej Polski*. T. 1. Warszawa 1968, s. 61.

terystyka ta staje się również punktem wyjścia dla opisu dwu rysujących się wówczas modelów kultury, z których jeden jest propozycją sumarycznie w książce potraktowanej lewicy, drugi — propozycją Narodowej Demokracji. W żadnym z tych modelów nie ma miejsca dla modernizmu z jego koncepcją sztuki dla sztuki, kultem ponadhistorycznej nagiej duszy i oderwanego od społeczeństwa indywiduum. Wnikliwie wskazuje Prokop na odmienny charakter krytyki modernistycznego indywidualizmu w obrębie każdego z ideologicznych ugrupowań. W twórczości pisarzy zaangażowanych po stronie lewicy nonkonformistyczny bunt modernistycznego artysty zyskuje społeczny cel: „nieść wyzwolenie społeczne i ideę narodową proletariatowi" (s. 15). Nacjonalistyczna prawica odrzucała modernistyczny indywidualizm całkowicie. Postulowała ideał jednostki aktywnej i agresywnej, o silnie rozwiniętych instynktach jedności plemiennej, podporządkowującej swe popędy interesom biologicznie pojętego narodu-rasy.

Programy lewicy i prawicy, stwierdza Prokop, zawierają jednak wiele elementów wspólnych. Epoka przedkładała czyn ponad sztukę, rzeczywistość ponad literaturę, wartości moralne ponad wartości estetyczne. „Wyrafinowaniu cywilizacyjnemu" przeciwstawiano ideę powrotu do biologicznych instynktów ujętych w karby dyscypliny „cywilizacyjnego ładu". I dla lewicy, i dla endecji mistrzem życiowych postaw staje się Nietzsche. „Z prawa i z lewa padają podobne hasła. Mimo odmiennej wizji przyszłości obie strony zakładają podobny cel działania — budowanie nowoczesnego narodu wysuwając na czoło wartości witalistyczno-aktywistyczne: czyn przeciwstawiony słowu, energia przeciwstawiona bezsile, optymizm — pesymizmowi, zaangażowanie — oderwaniu od życia przewrażliwionej i wyobcowanej ze zbiorowości jaźni. Epoka uwielbiła działanie. Oba modele kultury opierały się na aktywizmie. Bergson i Nietzsche podsuwali argumenty i »niepodległościowej« lewicy, i Narodowej Demokracji" (s. 26). Pojawia się więc nowy mistrz filozoficzny i równocześnie zmienia się stosunek do mistrza dawnego. Modernizm, stwierdza Prokop, przejmował z filozofii Nietzschego negację powszechnie przyjętych wartości, burzycielską postawę i nienawiść do filistra. Autor *Zaratustry* był patronem konfliktu wybitnej jednostki ze społeczeństwem.

Nie negując słuszności powyższych uwag autora, zaznaczyć wypada, iż nowa recepcja filozofii Nietzschego ukształtowała się nie dopiero po 1905, lecz już około roku 1900. Świadczą o tym dramaty Wyspiańskiego (*Bolesław Śmiały* — 1903, *Achilleis* — 1903) czy też debiut Staffa — *Sny o potędze* (1901).

W rozdziale zatytułowanym *Mistrzowie filozoficzni i literaccy* omawia Prokop również zasięg wpływów filozofii Bergsona. Bergsonizm, stwierdza, otwierając możliwość wyjścia ze scjentystycznego monizmu i naturalistycznego determinizmu, anulował podstawy światopoglądowe pesymizmu modernistycznego. Otwierał możliwość kształtowania się nowych postaw twórczych. „Bergsoński *élan vital* mógł rozwinąć się w postawę energetyczno-aktywistyczną, ale mógł także prowadzić do kontemplatywnego rozpłynięcia się we »wszechjedni« życia. Jeden kierunek zmierzał do kultu drapieżności biologicznej, drugi do pełnego miłości pochylenia się nad każdym objawem życia, do wtopienia się w nie" (s. 35). Wzorów obu postaw dostarczała literatura Zachodu. W czasopismach polskich pojawiają się informacje o twórczości Whitmana, Dehmla, Schlafa, Verhaerena i innych.

Partie poświęcone omówieniu polskiej recepcji twórczości tych pisarzy oraz rozdział zatytułowany *Informacje o nowych prądach artystycznych* zawierają wiele cennych ustaleń faktograficznych, dotyczących zwłaszcza chronologii informacji i podobnie jak rozdziały poprzednie przypominają mało znane materiały z prasy. Te partie książki zawierają również ambitną próbę scharakteryzowania recepcji za-

chodnich nowin artystycznych na tle społeczno-politycznej sytuacji w Polsce. W artykułach zamieszczanych w polskiej prasie futuryzm był prezentowany przede wszystkim jako prąd witalistyczno-heroiczny, reprezentatywny w tej postawie dla kultury łacińskiej i mający doniosłe znaczenie dla odrodzenia kulturalnego Włoch. W Polsce, kraju pozbawionym niepodległości, w którym tradycja stanowiła istotny czynnik integracji, pomijano natomiast milczeniem lub traktowano z dezaprobatą anarchistyczny stosunek futurystów do przeszłości kulturalnej. Nie dostrzegano też związków tego prądu z urbanistyczną cywilizacją. Ten ostatni fakt wyjaśnia Prokop opóźnieniem cywilizacyjnym Polski — kraju rolniczego. Autor ustala ponadto, iż stosunkowo późno, bo dopiero w r. 1912, pojawiają się pierwsze analizy poetyki futuryzmu, a jeszcze później sporadyczne próby sformułowania programu nowej sztuki w Polsce, nawiązujące do doświadczeń Zachodu. Najszerzej spośród nich omawia Prokop wystąpienie Zbigniewa Pronaszki, które jako próba połączenia tradycji romantycznych i najnowszych tendencji w sztuce otwiera dzieje polskiego formizmu.

Przytaczany w wielu pracach poświęconych polskiemu futuryzmowi i powtórzony przez Prokopa argument o zapóźnieniu cywilizacyjnym Polski jako czynniku hamującym rozwój futuryzmu w naszej literaturze nie wydaje się w pełni przekonywający. Przeczy mu fakt, iż Włochy, również nie należące do krajów o przodującym przemyśle i wysokiej cywilizacji technicznej, stały się kolebką tego prądu. Nie jest też prawdą, iż problematyka industrialnej cywilizacji była literaturze polskiej całkowicie obca lub też pojawiała się jedynie w aurze apokaliptycznej grozy, jak stwierdza Prokop wymieniając *Ziemię obiecaną* Reymonta. Nie brak też w naszej literaturze i innych, różniących się wzajemnie rozwiązań tej problematyki, wystarczy przypomnieć chociażby *Pieniądz* Struga, trylogię Żuławskiego *Na srebrnym globie* czy też „przyszłościowe" wizje Micińskiego w *Xiędzu Fauście*. Tak więc bardziej przekonywający staje się drugi argument Prokopa uzasadniający spóźniony rozwój polskiego futuryzmu ciśnieniem problematyki narodowej w okresie poprzedzającym pierwszą wojnę światową.

Dalsze partie książki poświęcone są poszczególnym prądom literackim. Omawiając polską twórczość mieszczącą się w ramach danego prądu, konfrontuje ją Prokop z bardziej uniwersalnym modelem tegoż prądu skonstruowanym na podstawie wypowiedzi teoretycznych i utworów literatury europejskiej, a ponadto z literaturą polskiego modernizmu.

Nowe prądy zrodziło, zdaniem autora, wzrastające poczucie alienacji, które miało jednak różne konsekwencje twórcze. Nowoczesna cywilizacja mogła budzić grozę jako najazd wrogich i nieznanych mocy techniki zagrażającej ludzkiemu światu, mogła również wywoływać hołdy i zachwyty mające na celu „przebłaganie groźnego bóstwa". Przerażenie i fascynacja może się nawet pojawiać równocześnie w obrębie tych samych utworów, jak wykazuje Prokop na przykładzie twórczości Cendrarsa, lecz dla ekspresjonizmu charakterystyczna jest postawa pierwsza. Tym, co dzieli ekspresjonizm od modernizmu, który również, jak zauważa autor, był produktem alienacji, jest przede wszystkim wyeliminowanie racjonalnej osobowości, stanowiącej centrum poetyckiego świata, oraz powrót do konkretu, do realiów, opozycyjny w stosunku do abstrakcyjności i ahistoryczności modernistycznego świata poetyckiego. Relacjonując informacje i omówienia ekspresjonizmu ukazujące się w polskiej prasie, wskazuje Prokop na anonimowość tego prądu (termin ekspresjonizm pojawia się dopiero w r. 1917). Jako przykłady ekspresjonizmu polskiego omawia *Historie maniaków* Jaworskiego, wiersze Micińskiego i Leśmiana. Zestawia-

jąc tę twórczość z literaturą zachodniego ekspresjonizmu, odnajduje ponad indywidualnymi różnicami w podejmowanej problematyce i sposobach jej ujęcia charakterystyczną cechę wspólną: brak realiów cywilizacyjnych typowych dla poezji Zachodu. Zdaniem Prokopa zadecydowały tu te same czynniki, które określiły charakter polskiej recepcji futuryzmu. Niewielki ilościowo dorobek ekspresjonizmu przed r. 1917 tłumaczy autor faktem niezgodności programu ekspresjonistycznego z postulatami zgłaszanymi wobec literatury w okresie „mobilizacji narodowej".

Sprawa wydaje się jednak bardziej złożona. W modelu ekspresjonizmu, konstruowanym przez Prokopa przede wszystkim w opozycji do modernizmu, nie mieszczą się wszystkie wzory funkcjonowania ekspresjonistycznej poetyki w literaturze polskiej lat 1907—1917. Prokop kwituje jedynie wzmianką dramaty i powieści Micińskiego, nie wspomina *Oziminy* Berenta. Pominięty został w ten sposób cały materiał komplikujący stosunek ekspresjonizmu do ówczesnych propozycji ideologicznych. Wymienione utwory znamionuje bowiem, pojawiające się już w twórczości Wyspiańskiego (*Wyzwolenie*, *Akropolis*), wykorzystanie techniki ekspresjonistycznej dla ekspozycji problematyki historiozoficznej i narodowowyzwoleńczej. Ten właśnie nurt ekspresjonizmu zasługiwałby nadto na uwagę z innych względów. Jest to jeszcze jedna droga prowadząca od Młodej Polski do postaw twórczych dwudziestolecia międzywojennego, droga przełamywania się, w pryzmacie ekspresjonistycznej techniki, mistycyzmu i historyzmu romantycznego w historiozoficzny katastrofizm.

Rozdział następny poświęca Prokop omówieniu wczesnej twórczości Nowaczyńskiego i Boya-Żeleńskiego oraz jej stosunku do futurystycznej „poetyki skandalu". Zdaniem autora ciśnienie problematyki społeczno-narodowej uniemożliwiło rozwój futuryzmu w Polsce przed pierwszą wojną światową. „Poetyka skandalu" była bowiem wyrazem wyalienowanej i wyzwolonej indywidualności twórcy, afirmacją jego prawa do odrzucania wszelkich zastanych norm społecznego świata. Twórczość Boya i Nowaczyńskiego nawiązywała do „poetyki skandalu" tylko pozornie. Nie była aktem buntu przeciw społeczeństwu, lecz zawierała jedynie postulaty jego przebudowy nie wykraczające poza program prawicy politycznej. Anarchizm Nowaczyńskiego, stwierdza Prokop, był bliski Nietzscheańskiej krytyce „skarlałego" społeczeństwa w imię idei silnego biologicznie narodu, analogiczny cel miała walka z tradycją romantyczną, fascynacja cywilizacją kryła w sobie postulat przystosowania się grupy plemiennej do nowych warunków życia. Kabaretowa twórczość Boya, określona ideologicznie przez związki z konserwatywnym „Czasem", nie oznaczała przełomu artystycznego, ponieważ nie wykraczała poza granice parodii literatury modernistycznej. Prowokacja obyczajowa w niej zawarta odnosiła się jedynie do norm oficjalnych, mieściła się natomiast całkowicie w ramach norm powszechnie stosowanych. Konformistyczny charakter przypisuje również Prokop późniejszej działalności przekładowej Boya.

Niektóre stwierdzenia Prokopa mogą wywoływać kontrowersje. Zwłaszcza jego ocenę twórczości Boya należy potraktować jako głos polemiczny, jako próbę odnowienia mających już wieloletnią tradycję sporów o znaczenie dorobku autora *Słówek*. Arbitralne, pozbawione argumentacji zdefiniowanie twórczości kabaretowej Boya jako jedynie parodii literackiej nie wytrzymuje krytyki.

Próba wyznaczenia miejsca twórczości Boya i Nowaczyńskiego na ideologicznej mapie epoki ma jednak istotne znaczenie. Ukazuje jeszcze jeden aspekt podjętej wówczas wielkiej rewizji stosunku do tradycji romantycznych. Rzuca nowe światło na złożoność ideologiczną antyromantycznej kampanii oznaczonej nazwiskami Brzozowskiego, Irzykowskiego, Boya i Nowaczyńskiego.

Konfrontacja z ideologią epoki trzeciego z omawianych prądów — klasycyzmu, okazała się równie płodna. Przyniosła wiedzę, która uchodzi zwykle uwagi lub pojawia się tylko sporadycznie przy badaniu wewnętrznej poetyki prądu literackiego. Klasycyzm w swej akceptacji świata, obronie ładu, przeciwstawieniu tradycji łacińskich wywrotowemu „anarchizmowi" i „nihilistycznym" tendencjom Wschodu (przeciwstawienie to oznaczało głównie odcięcie się od narastających w Rosji fermentów rewolucyjnych) był najbliższy ideologii nacjonalistycznej. Zgodność tę wykazuje Prokop przede wszystkim na przykładzie materiałów publicystycznych; omawiając twórczość Kościelskiego, Staffa i Miłaszewskiego, stwierdza, iż praktyka poetycka klasycyzmu niezupełnie była zgodna z teoriami publicystyki. Poezja pokrywa harmonią formy pełną niepokoju wizję świata. Tak jest w wierszach Kościelskiego. Dwuznaczna ironia nadaje odrębne cechy twórczości Miłaszewskiego. Harmonijną wizję świata zawiera jedynie poezja Leopolda Staffa, jego franciszkanizm jest jednak przede wszystkim zapowiedzią skamandryckiej „poetyki codzienności".

Nawet tak pobieżne przedstawienie zasadniczych wątków myślowych pracy Prokopa wskazuje na rozległość i doniosłość podejmowanej przez niego problematyki. Metoda badawcza zastosowana przez autora może budzić jednak pewne wątpliwości. Prokop opiera swą analizę sytuacji w literaturze lat 1907—1917 na ostrej opozycji statycznie potraktowanego modelu literatury modernistycznej i równie statycznego modelu literatury zaangażowanej w sprawy społeczno-narodowe skonstruowanego na podstawie publicystyki literackiej po roku 1905. Metoda ta niejednokrotnie prowadzi do ostrzejszego uwypuklenia omawianych w książce zjawisk i przedstawienia ich w nowym świetle, z drugiej jednak strony nie pozwala na dostrzeżenie narastania pewnych tendencji w literaturze już przed r. 1905, o czym była mowa przy referowaniu fragmentów książki dotyczących ekspresjonizmu i recepcji Nietzschego w Polsce.

Przyjęta metoda zaciera w pewnym stopniu dynamiczny, niejako „przejściowy" charakter okresu 1907—1917, w którym zapoczątkowała się wymiana szeroko pojętego wzoru literatury porozbiorowej na nowoczesne postawy twórcze. A wymiana ta w niewielkim tylko stopniu zamyka się w ramach opozycji do modernizmu. Klęska modernizmu przyszła wcześniej niż w r. 1905, i to nie tylko klęska Tetmajerowskiego wzoru liryki. Wystarczy przypomnieć lapidarne sformułowanie Kazimierza Wyki: „Kiedy naprzeciw »nagiej duszy« stanęło *Wesele*, ta pierwsza schodziła do wymiarów tylko jednej sceny w narodowym widowisku"[2]. Rewolucja 1905 r. przyniosła wyostrzenie świadomości tego stanu rzeczy, ale zarazem coś więcej — świadomość konieczności skonfrontowania całości dorobku literatury Młodej Polski z aktualną sytuacją społeczno-polityczną. Model literatury zaangażowanej w życie narodu zrodził się nie po r. 1905, istniał już w dojrzałej fazie okresu Młodej Polski, świadczył się takimi nazwiskami, jak Żeromski i Wyspiański, a krytyka Brzozowskiego, Irzykowskiego czy też Boya i Nowaczyńskiego godziła w ten model w równym stopniu co w modernizm, właśnie w imię „sprawy budowania nowoczesnego narodu". „Nowa sztuka" musiała torować sobie drogę nie w starciu z modernizmem, lecz z tym właśnie modelem literatury. Stąd anomalie w rozwoju polskiego ekspresjonizmu i stąd odmienny niż gdzie indziej charakter „poetyki skandalu". Spraw tych Prokop nie wyjaśnia. Niezbędne dla zrozumienia rozwoju naszej literatury po r. 1905 nadal czekają na opracowanie.

Hanna Filipkowska

[2] *Ibidem*, s. 36.

Ryszard Handke, POLSKA PROZA FANTASTYCZNO-NAUKOWA. PROBLEMY POETYKI. Wrocław—Warszawa—Kraków 1969. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich — Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, ss. 176, 2 nlb. Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk. „Z Dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej”. Komitet Redakcyjny: Maria Renata Mayenowa, Janusz Sławiński, Jan Trzynadlowski, Maria Żmigrodzka. Sekretarz Redakcji: Teresa Kostkiewiczowa. Tom XIV.

Science-fiction jako zjawisko nowe opisywano zazwyczaj przy użyciu pojęć z zakresu socjologii lub antropologii kultury. Rzadziej natomiast stosowano do tego celu metody klasycznej poetyki. Książka Handkego, pierwsza w literaturze polskiej próba całościowego opisu tego gatunku, jest efektem godzenia tych różnych pozycji metodologicznych. Mamy tu do czynienia z językoznawstwem i jego metodami opisowymi, z poetyką i z socjologicznie potraktowaną historią gatunku literackiego. Rozważania swe rozpoczyna Handke od rozdziału ogólnego poświęconego wyróżnikom gatunkowym *science-fiction* i sposobom kreowania fantastyki. Szczegółowa historia gatunku, historia wątków fantastyczno-naukowych, prowadzi nas do baśni poprzez XIX-wieczną powieść o cudownym wynalazku — do współczesnej postaci *science-fiction*. Trafnie przy tym zauważa autor, że motyw techniki spleciony z fantastyką jest pierwszym i najważniejszym wyróżnikiem gatunku. Ani przyszłościowość, ani cudowność nie mogą być tymi wyróżnikami, bo nie funkcjonują nigdzie na tyle samodzielnie, aby stanowić o specyfice *science-fiction* na tle gatunków pogranicznych. „Natomiast motyw fantastycznego środka technicznego pozwala nie tylko określić fantastykę naukową w gatunkowo czystej postaci, lecz także uchwycić jej elementy np. w utopii czy fantastyce demonologicznej” (s. 11) — pisze Handke.

Wprawdzie, jak mówi autor, motyw ten występował wcześniej w gatunkach poprzedzających *science-fiction*, ale nigdzie nie był traktowany tak samodzielnie, jak właśnie w gatunku omawianym. Technika była tam co najwyżej rekwizytem, którym posługiwano się od czasu do czasu. W fantastyce naukowej jest sprawą, wokół której koncentrują się wątki fabularne. Ważne jest również, że motyw ten możemy odnaleźć już w utworach poprzedzających genetycznie fantastykę naukową, co pozwala niejako przedstawić rodowód gatunku. Znaczenie motywu technicznego dla konstytuowania się tego gatunku również podkreśla Roger Caillois w swej pracy o poetyce *science-fiction* [1]. Handke motyw wynalazku technicznego traktuje w sposób bardziej opisowy niż Caillois, który interpretuje go nie tylko z punktu widzenia poetyki, ale i antropologii. Caillois motyw odwiecznego lęku człowieka wobec nieznanego świata i funkcję tego lęku w danym społeczeństwie ujmuje w kategoriach ogólnokulturowych, u Handkego natomiast mamy do czynienia z tym samym mo-

---

[1] R. Caillois (*Od baśni do science-fiction.* W: *Odpowiedzialność i styl.* Warszawa 1967), wywodząc *science-fiction* z baśni i opowiadań fantastycznych, stwierdza, że istnieją wyraźne nici tematyczne łączące te gatunki. Jest to motyw lęku i przerażenia człowieka wobec nieznanego świata. I na tym właśnie polega specyfika *science fiction*, rozwijającej się w dobie, w której przerażenie i rozdarcie człowieka związane jest z nauką i techniką właśnie. Fantastyka naukowa kontynuując motyw przerażenia w literaturze nada mu inny, sobie i swoim czasom właściwy kształt. Strach przybierą postać bardziej współczesną, będzie to niepokój naszej epoki, przerażenie techniką i wynalazkami, które nie są już obroną, ale zagrażają i wciągają ludzkość w otchłań niewiadomego.

tywem, ale w płaszczyźnie konkretnych literackich tematów. Niemniej słuszne i ważne dla opisu gatunku jest wyodrębnienie tego właśnie motywu (lęku i przerażenia związanego ze współczesną techniką) jako konstytutywnego.

Sprawa odróżnienia baśni i opowiadań fantastycznych od *science-fiction* nie jest prosta. Wydaje się, że w *science-fiction* fantastyka jest traktowana mniej samodzielnie, dąży do zwykłości, udaje niefantastyczność. Gatunek ten wywodzi się przecież nie tylko z baśni, ale także i z powieści realistycznej, do której nawiązuje np. w sposobie przedstawiania świata. Warto podkreślić, że ta udawana wobec odbiorcy niefantastyczność, ta pseudonormalność jest dla tegoż odbiorcy dodatkową atrakcją, czynnikiem potęgującym zainteresowanie. Wyróżnienie cech gatunkowych *science-fiction* jest trudne, gdyż gatunek ten konstytuuje się i określa na naszych oczach. Tym większa więc zasługa autora, że w dużej mierze udało mu się tę gatunkową analizę przeprowadzić.

Motyw nauki i techniki jest dla nas wyróżnikiem gatunku fantastyki naukowej. Futurologiczność i niezwykłość są natomiast cechami opisywanego przez nią świata. Stąd też problemy poetyki koncentrują się tu wokół trzech kompleksów zagadnień. A mianowicie: 1) specyficzny temat (motyw techniki i kreowanie rzeczywistości przyszłościowej); 2) odmienność językowa (opis językowy świata przyszłości); 3) preferencja typów narracji.

Najwięcej problemów kryje w sobie pierwsza grupa zagadnień. *Science-fiction* musi skonstruować realistyczną wizję przyszłości, musi świat przyszłościowy zaludnić przyszłościowymi ludźmi i wyposażyć ich w przyszłościowe przedmioty, planety obdarzyć istotami żyjącymi, florą, fauną, przedmiotami, urządzeniami i instytucjami społecznymi, nawet religią i filozofią. Handke zwraca uwagę na chwyty fabularne, które mają służyć autorom jako umotywowanie braku szczegółowych opisów. Dlatego np. opis statku kosmicznego w jednym z utworów Stanisława Lema pojawia się przy okazji zwiedzania go przez wycieczkę dzieci szkolnych, co, jak twierdzi Handke, dostatecznie usprawiedliwia opisu tego ogólnikowość. Zastanawiając się nad sposobami kreacji świata fantastyki, nad ostatecznym kształtem tego świata, dochodzi autor do wniosku, że wszelkie jego elementy z konieczności noszą na sobie niezwykle silne piętno „ziemskości i teraźniejszości", a najdziwaczniej wymyślone istoty są przetworzeniem i kombinacją znanych nam cząstek rzeczywistego świata.

Dużą część swej pracy poświęca autor problemom języka, słusznie zdając sobie sprawę z tego, że pełnią one istotną funkcję w poetyce tego gatunku. W rozdziale 2 pierwszej części książki przedstawia językowe sposoby kreowania składników fantastycznych. Autor omawia przede wszystkim neologizmy, neosemantyzmy, opis jako kategorię stylistyki i wreszcie elementy archaizacji, posługuje się przy tym językoznawczym aparatem badawczym, czasem może nawet za „dużym" i przez to zbyt „ciężkim". Rozważając istotę neologizmu (co możemy uznać za neologizm pisarza, jak go wyróżnić i jak opisać?), badacz dochodzi do słusznego wniosku, że uznanie wyrazu za absolutnie pewny neologizm pisarza jest praktycznie niemożliwe. Jako neologizmy określa się bowiem te wyrazy, które nie zostały odnotowane we współczesnych pisarzowi słownikach. Dobrym pomysłem terminologicznym jest więc wprowadzenie terminu „neologizm funkcjonalny" zamiast „neologizm absolutny" (s. 90).

W rozdziale o tworzeniu neologizmów w języku autor niepotrzebnie, jak sądzę, skomplikował sobie sytuację wprowadzając opozycję: twór — proces, i przyporządkowując ją opozycji: *langue* — *parole*. Neologizmy dzieli Handke na umotywowane, tzn. mające oparcie w słownictwie (np. „astrogator", „astrokar"), i absolutne (termin

niezbyt szczęśliwy), tzn. pozbawione tego oparcia (np. „arktan” — maszyna do pracy w zaśnieżonym terenie, czy „organowiec” — rodzaj linii kolejowej, a i takie twory, jak „badon”, „kalster” — wyrazy o niezbyt jasno sprecyzowanym znaczeniu [2]). Podział ten budzi niejakie zastrzeżenia, nie zawiera bowiem bliższego określenia natury tego „opierania się” w słownictwie, nie precyzuje, czy jest to np. motywacja morfologiczna, czy morfologiczno-semantyczna, czy też tylko czysto foniczna aluzja do wyrazów powszechnie znanych. Bliższe sprecyzowanie rodzaju tego związku ze słownictwem ujawniłoby, być może, dwa główne rodzaje relacji, a mianowicie: związek ze słownictwem jako zbiorem gotowych już tworów-wyrazów oraz związek z zasobem morfemowym języka jako materiałem do przetworzeń i kombinacji, czyli związek ze strukturą języka. I tak do proponowanej tu pierwszej grupy należałyby wyrazy — „astrogator” („nawigator”), „astrokar” („autokar”) oraz niektóre z drugiej grupy u Handkego, jak „arktan” („Arktyka”) i „organowiec” („organ”), a do drugiej z proponowanych grup, czysto formalnej: „badon”, „kalster”, w których rolę nici wiążących je z systemem grałyby spotykane gdzie indziej sufiksy (*-on*, *-er*). Termin Handkego — „pozbawione oparcia” — sugeruje brak korespondencji z językiem, a to, zwłaszcza w wypadku neologizmów, nie jest możliwe. I rzeczywiście, tak „arktan” jak i „organowiec” znakomicie nawiązują do języka polskiego, dzięki czemu spełniają funkcję oznaczania i znaczenia. Wyraz „arktan” poprzez cząstkę morfologiczną *arkt-* kojarzy się semantycznie z wyrazem „Arktyka” (co motywuje jego „przeznaczenie do pracy w zaśnieżonym terenie”), a poprzez sufiks *-an* z takimi nazwami przedmiotów-maszyn, jak np. „aeroplan”. Drugi przykład również odznacza się klarowną budową: podstawa słowotwórcza *organ-* nawiązuje do nazwy przyrządu, jakimi są „organy” (organowiec poruszając się wydawał dźwięk podobny do tego, jaki wydają organy, i dlatego też został tak nazwany), sufiks *-owiec* do takich wyrazów, jak np. „parowiec”. Wszystkie więc neologizmy mogą istnieć jedynie na zasadzie odwołania się do systemu języka, w którym powstały. Czasem ta więź będzie wyraźniejsza (ścisłe morfologiczne naśladowanie wzoru), czasem słabsza (oparta na ledwo dostrzegalnej aluzji do nazw rzeczywistych). Podział Handkego wypływa ze słusznej intencji uchwycenia tych różnic w związkach pomiędzy neologizmami a językiem, należałoby jednak wprowadzić większą precyzję do przyjętych definicji.

Semantykę omawia Handke od strony zmian znaczeniowych wyrazów, które znalazły się w nowej funkcji wyznaczonej im przez nowy tekst. Warto by może ująć te zjawiska w trzy podstawowe grupy, w jakich zwykle ujmuje się zmiany tego typu, a to: 1) rozszerzenie znaczenia (generalizacja); 2) zwężenie znaczenia (specjalizacja); 3) przesunięcie znaczenia (sprawy metafory i metonimii). Podział ten odnosi się do zmian wartości semantycznej. Autor posługuje się tu opozycją: wartość — pojemność, nie wydaje się jednak, aby zyskał w ten sposób narzędzia dostatecznie precyzyjne (w odniesieniu do znaczenia nie jest to opozycja). Wśród podanych przez Handkego przykładów znajdziemy ilustracje charakterystycznych dla *science-fiction* rozszerzeń znaczenia, jak np. w wyrazach „telefon” czy „wagon”, które oznaczają w tych utworach przyrządy o podobnej do rzeczywistych funkcji użytkowej, ale są bogatsze treściowo. To, jak zauważa Handke, zupełnie inne telefony i inne wagony. Natomiast przykład „umbry” — jako groteskowej nazwy ubrania ludzi z innej planety — mieści się chyba w obrębie jej użyć metaforycznych. Te charakterystyczne zmiany znaczenia służą skutecznie budowaniu rzeczywistości przy-

---

[2] Warto tu zwrócić uwagę na stwierdzenie Handkego, że wyrazy o słabo sprecyzowanym znaczeniu, właśnie dzięki swej niejasności, grają ważną rolę w kreowaniu nastroju tajemniczości właściwego dla świata *science-fiction*.

szłościowej i niezwykłej. W tym procesie uczestniczą również neosemantyzmy, wyrazy, których głównym zadaniem w prozie *science-fiction* jest odwrócić uwagę czytelnika od znanej mu rzeczywistości, zmusić go, by zerwał ze znaczeniami tradycyjnymi. I ta funkcja neosemantyzmów jest słusznie przez Handkego podkreślona jako ważna cecha językowa tego gatunku.

Słusznym spostrzeżeniem dotyczącym neologizmów w *science-fiction* jest to, że pełnią one — co jest ich specyfiką — rolę autentycznych wyrazów z dziedziny techniki, naśladujących realne terminy fachowe, funkcjonują i chcą funkcjonować tak, aby były nieodróżnialne od analogicznych terminów istniejących w języku naturalnym. Obserwację tę warto by rozwinąć przedstawiając wszystkie jej konsekwencje stylistyczne. Zwłaszcza ciekawe byłoby opisanie różnic między neologizmami w *science-fiction* a neologizmami poetyckimi o przewadze funkcji ekspresywnej. W sumie należy stwierdzić, że autor przedstawił szereg interesujących cech neologizmów w utworach fantastyki naukowej. Cechy te to: 1) relatywność (wyraz jako nowy możemy określić tylko względem jakiegoś zasobu słownictwa); 2) ekspresywna funkcjonalność (tu trafnie wskazuje autor na analogię z funkcją metaforyki); 3) istotność w kreowaniu rzeczywistości. Jak najbardziej słuszne jest więc stwierdzenie Handkego, że na poziomie językowym neologizmy są dla *science-fiction* konstytutywnym elementem gatunkowym. Autor wydobył istotne cechy specyfiki językowej tego gatunku, łącząc je funkcjonalnie z charakterystycznymi sposobami kreowania poprzez ten język przyszłościowego świata fantastyki.

Trzecim z kompleksów zagadnień, wokół których koncentruje się u Handkego problematyka poetyki *science-fiction*, jest sprawa narracji i narrtora. Z możliwych sytuacji narracyjnych stosowanych we współczesnej powieści badacz wydziela te, które właściwe są dla opisywanego gatunku. Narrator występujący w utworach fantastyki naukowej to narrator konkretny, personalny, o ograniczonej wiedzy. Pojawienie się w tych utworach właśnie takiego narratora wiąże się ściśle z charakterem rzeczywistości przedstawionej i naszej o niej wiedzy. Według Handkego autor powieści fantastyczno-naukowej czuje się w przyszłościowym świecie niepewnie, nie bardzo się w nim orientuje, a ponieważ niewiedzy swej ukryć nie może, musi ją motywować wprowadzając osobowego narratora, którego wiedza jest ograniczona ze zrozumiałych względów. Nawet gdy w *science-fiction* pojawia się narracja bezosobowa, to przede wszystkim w tych partiach, w których i tak mamy do czynienia z informacjami bardzo ogólnymi, konturowymi, a więc tam, gdzie braku wszechwiedzy nie sposób zauważyć.

Handke zdaje sobie sprawę z trudności ustalenia relacji między techniką narracyjną a specyfiką gatunkową. Techniki narracyjne mogą mieć wprawdzie charakter uniwersalny, w praktyce jednak ich kształt często zależy od konkretnej sfery tematycznej. Handke zajmuje się więc najczęściej spotykanymi w omawianym gatunku formami narracyjnymi i dokonuje analizy ich funkcjonowania w obrębie wymagań stawianych przez materiał fabularny utworów. Uwagi o przyczynach tych preferencji budzą jednak pewne wątpliwości. Można by się bowiem spierać o to, czy częste pojawianie się w *science-fiction* narratora z perspektywą jednopostaciową lub narratora-bohatera jest spowodowane dążeniem do zatarcia granic niewiedzy autora o rzeczywistości, którą kreuje. Narracja z perspektywy bohatera nie jest w *science-fiction* koniecznością, lecz raczej wynikiem wspólnych dla całej literatury powieściowej tendencji, by świat ukazywać z perspektywy konkretnej postaci. Przypuścić też można, że dominujący w fantastyce naukowej motyw podróży narzucił jej swoiste elementy narracyjne, które występowały od dawna np. w rozmaitych dziennikach podróży, niezależnie od tego, czy była to podróż na Alde-

barana, czy „do Tatrów". Spotykamy tam właśnie ten typ narracji — jednopostaciową perspektywę, ograniczoną wiedzę narratora.

Być może wreszcie, że perspektywa jednopostaciowej narracji pojawia się w *science-fiction* z innej jeszcze przyczyny. Powieść ta miała zawsze kłopoty z psychologią postaci, zawsze zaznaczała się w niej silniej strona przedmiotowa niż podmiotowa. Podczas gdy fikcyjne krajobrazy kosmosu czy przyszłościowe wizje naszej planety stosunkowo łatwo dawały się zapełniać najdziwaczniejszymi, choć i prawdopodobnymi zarazem urządzeniami i przedmiotami, to zadaniem o wiele trudniejszym było wprowadzenie w ten sztafaż elementów osobowości, psychiki, stosunków międzyludzkich. Stąd też narracja jednopostaciowa, która nastawiona jest raczej na indywidualny ludzki odbiór i opis rzeczywistości, może być czynnikiem rozpraszającym dehumanizującą aurę świata *science-fiction*. Dodajmy na zakończenie, że wprowadzenie opowiadającego swe przygody bohatera lub narratora o ograniczonej wiedzy pojawia się bardzo często w klasycznej powieści historycznej, z której przecież wywodzi się konstrukcja fantastyki naukowej. Sposób opowiadania, który tam miał przybliżyć przeszłość, tu służy do urealnienia wizji przyszłościowych.

Rozważania o narracji zamyka kilka spostrzeżeń o adresacie powieści *science-fiction*. Jest on, jak twierdzi Handke, niejako rozdwojony na współczesnego autorowi czytelnika i na współczesnego narratorowi, przyszłościowego, wprowadzonego do fikcji odbiorcę-słuchacza. Do czytelnika współczesnego odwołuje się tekst poprzez wprowadzanie od czasu do czasu elementu znanego i swojskiego, jak telefon czy maszt radiostacji; wplecione w fantastyczny świat przyszłości elementy te są z jednej strony wyrazem przekonania o trwałości pewnych składników współczesnej rzeczywistości, z drugiej mają za zadanie utrzymywać kontakt z odbiorcą. Zjawisko pojawiania się w tej prozie przyszłościowego adresata jest na pewno jeszcze jedną cechą swoistą *science-fiction* słusznie przez autora wskazaną. Rozdział o roli adresata odznacza się szczególną pomysłowością i nowatorstwem. Kwestia ta stanęła na porządku dziennym w analizie powieści dopiero niedawno, w analizie *science-fiction* — bodaj po raz pierwszy w książce Handkego. Tym większą jego zasługą jest więc, że pokazał, jak swoistą postać przybiera to zjawisko w tej odmianie prozy powieściowej.

Handke podjął w swej pracy temat trudny i nowatorski: opis takiego gatunku literackiego, który dopiero na naszych oczach się konstytuuje. Stąd brak tradycji teoretycznej, z której autor mógłby skorzystać, płynny zakres przedmiotu opisywanego, mnogość zagadnień z różnych dziedzin nauki o literaturze. Badacz łamał się z tymi trudnościami przeważnie z sukcesem, tam zaś nawet, gdzie sądy jego dałoby się podważyć lub uzupełnić, przyznać mu trzeba odwagę w stawianiu nowej problematyki i w inicjowaniu dyskusji. Rzecz napisana z dużym poczuciem odpowiedzialności, bez uchylania się od kłopotliwych pytań, budzi szacunek dążeniem do precyzji i jasności myślowej.

Magdalena Nowotna-Szybistowa

ИСТОРИЯ ПОЛЬСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ. (Редакционная коллегия: В. В. Витт, И. С. Миллер, Б. Ф. Стахеев, В. А. Хорев). Т. 1. Москва 1968. Издательство „Наука", ss. 614, 2 nlb. + 4 wklejki ilustr. Академия наук СССР. Институт славяноведения и балканистики.

Omawiana praca przynosi monograficzne ujęcie określonej dziedziny wiedzy i ma charakter podręcznika. Taka forma podawcza determinuje w poważnym stopniu zasady prezentacji materiału badawczego. Radziecka *Historia literatury polskiej*

jest ponadto adresowana do szczególnych odbiorców: takich, którzy w większości wypadków zetkną się po raz pierwszy z wieloma faktami dopiero za pośrednictwem podręcznika.

Dwuaspektowość tej książki determinuje z kolei sytuację recenzenta i zakres jego powinności. Przede wszystkim wypadnie bowiem ocenić jej walor jako podręcznika, zwracając uwagę na takie zagadnienia, jak zasady kompozycji czy zakres oraz aktualność przekazywnych informacji, a następnie omówić zasady wyboru i wartościowania materiału literackiego. Ta część rozważań, rekonstruujących sposób widzenia procesu historycznoliterackiego przez autorów, skupi się wokół trzech kręgów zagadnień, a mianowicie wokół sposobu ujęcia: 1) związków między procesem ogólnohistorycznym a procesem literackim; 2) układu tradycji i nowatorstwa; 3) literatury w ramach kultury danej epoki. Są to zagadnienia typu syntetycznego, ale o ich wyborze decyduje charakter ocenianej książki. Stąd pominąć wypadnie ciekawą skadinąd problematykę związaną z analizą poszczególnych utworów omawianych w radzieckim podręczniku.

O ile powyższe zawężenie zakresu godnych uwagi zagadnień uzasadniają względy obiektywne, o tyle kolejne proponowane tu ograniczenie wydać się może aktem arbitralnym. Recenzowany tom jest pracą zbiorową. Autorami poszczególnych rozdziałów są w ogromnej większości znani slawiści, badacze historii literatury polskiej [1].

Należałoby tedy do ogólnych rozważań włączyć ocenę wkładu poszczególnych indywidualności badawczych, reprezentujących różny sposób widzenia szeregu problemów z zakresu naukowej syntezy, a przede wszystkim analizy zjawisk literackich, oraz różny stopień doświadczenia. Taka ocena (w aspekcie jakościowym oczywiście, bo ilościowy narzuca się jednoznacznie) byłaby jednak z wielu powodów trudna do przeprowadzenia i wypadnie z niej zrezygnować — m. in. dlatego, że dla uzasadnienia takich czy innych „swoistości" trzeba by wkroczyć na rozległy teren indywidualnych autorskich warsztatów i doświadczeń naukowych, na teren tradycji badawczej, wyjaśniającej zakres zainteresowań i kierunek interpretacji przyjmowany wobec pisarzy czy gatunków. Dlatego też należy poprzestać na ujęciu pewnych ogólnych prawidłowości metodologicznych. Taka perspektywa badawcza będzie o tyle adekwatna do przedmiotu oceny, że badacze radzieccy — mimo wspomnianych tu różnic — opierają się na jednolitej płaszczyźnie metodologicznej.

Obszerny materiał został w podręczniku podzielony na epoki o granicach ustalonych (zgodnie z zasadami sformułowanymi wcześniej przez jednego z najbardziej aktywnych autorów pracy, Stachiejewa [2]) w oparciu o wyznaczniki zaczerpnięte z politycznych dziejów Polski, przy uwzględnieniu jednakowoż istotnych momentów zwrotnych w dziejach procesu literackiego. I tak literatura odrodzenia rozpoczyna się w podręczniku w drugiej połowie XV w. i trwa do końca lat osiemdziesiątych następnego stulecia. Kolejny okres literacki (o nazwie nie określonej w tytule) zamyka się w latach 1580—1764, z tym że dostrzeżono sylwetki i omówiono dzieła

---

[1] I tak kolejno: średniowiecze opracowała L. W. Razumowska; odrodzenie oraz literaturę końca XVI w. do połowy XVIII — ta sama autorka wraz z B. F. Stachiejewem; literaturę okresu Oświecenia — A. W. Lipatow i J. L. Bułachowska; rozdziały poświęcone poszczególnym okresom epoki romantyzmu i sylwetkom tworzących w tej epoce pisarzy — Stachiejew, D. S. Prokofjewa, Lipatow i A. A. Iljuszyn; literaturę lat 1860—1890 — I. K. Gorski, E. W. Biełowa, E. Z. Cybienko i A. G. Piotrowska.

[2] Zob. Б. Ф. Стахеев, *Вопросы периодизации литературного процесса в популярном очерке польской литературы.* „Литература славянских народов" t. 3 (1963), s. 59.

pokolenia prekursorów epoki Oświecenia, których działalność przypadała na lata 1730—1760. Literatura epoki Oświecenia omówiona zostaje jako rozwijająca się w latach 1764—1815. Następne trzy rozdziały noszą tytuły: *Literatura lat 1815—1831*, *Literatura lat 1832—1846* i *Literatura 1846—1863*. Tom zamknięto rozdziałem *Literatura lat 1860—1890*.

Wytyczone przez badaczy radzieckich granice epok nie różnią się na ogół od ustaleń przyjętych w polskiej nauce o literaturze. Wyjątek stanowi uznanie roku 1815, roku „czwartego rozbioru Polski", za datę zamykającą Oświecenie, a zarazem otwierającą romantyzm[3]. Decyzja ta wydaje się ze wszech miar przekonywająca[4]. Ze względów historycznych, bo w latach Księstwa Warszawskiego kontynuowany jest nurt przemian ustrojowych widocznych już w okresie Sejmu Czteroletniego, natomiast epoka Królestwa otwiera okres konspiracji. Ze względów literackich, bo do r. 1815 panuje niepodzielnie klasycyzm i sentymentalizm — dwa podstawowe nurty epoki Oświecenia. Dopiero po r. 1815 zaczyna się degeneracja owych prądów i jednocześnie dominacja zjawisk świadczących o zerwaniu z Oświeceniem, dominacja historyzmu, regionalizmu, ludowości.

Literaturę polską poszczególnych epok opracowano w rozdziałach ogólnych, z reguły uzupełniając je omówieniami twórczości wybitnych pisarzy. Uprzywilejowany został okres romantyzmu. Poświęcono mu około 280 stronic, przy czym osobne rozdziałki otrzymali: Mickiewicz, Fredro, Słowacki, Krasiński, Kraszewski, Norwid i Syrokomla. Literaturze pozytywistycznej przyznano 139 stronic, ukazując bardziej szczegółowo sylwetki Asnyka, Orzeszkowej, Prusa, Sienkiewicza, Dygasińskiego i Konopnickiej. Oświecenie omówione zostało na 70 stronicach; obszerniejsze szkice otrzymali Trembecki, Krasicki oraz Niemcewicz. Sylwetki Reja i Kochanowskiego zamykają 40-stronicowy zarys dziejów odrodzenia; barok (bez osobnej sylwetki) omówiony został również na 40 stronicach, a średniowiecze na 13.

---

[3] Warto dodać, że w najnowszych polskich badaniach nadal wyodrębnia się tzw. okres przejściowy między Oświeceniem a romantyzmem. Z tym, że tylko początkową datę okresu (r. 1795) zostawia się bez zmian, przyjmując rok 1820 za datę zamykającą. Zob. H. Markiewicz, *Próba periodyzacji nowożytnej literatury polskiej*. W: *Przekroje i zbliżenia*. Warszawa 1967, s. 16.

[4] Decyzję tę umotywował obszerniej Stachiejew (*op. cit.*), pisząc m. in.: „Walka wokół problemu polskiego, o rozbiór ziem polskich, trwała przez cały okres wojen europejskich i zakończyła się dopiero w r. 1815 nowym (»czwartym«) podziałem Polski. Nowa sytuacja narodu polskiego jeszcze, rzec można, krystalizowała się i przynajmniej w świadomości narodowej stała w dużym stopniu pod znakiem zapytania. W ciągu tego okresu ruch patriotyczny rozwijał się, ogólnie rzecz biorąc, pod znakiem idei końca w. XVIII, będąc jakby echem powstania kościuszkowskiego. Społeczne przemiany pierwszych lat XIX w. były na ziemiach polskich ściśle związane z procesami okresu poprzedniego. I na koniec (co najistotniejsze) literatura początku w. XIX, mimo oczywistych zmian warunków jej rozwoju, wystarczająco ściśle przylega do epoki poprzedniej" (s. 61). Wyjaśniając genezę romantyzmu, badacz dodaje: „Romantyzm polski wyrósł w ściśle określonej sytuacji społecznej, która powstała w związku z r. 1815, sytuacji określającej terytorialno-polityczny status ziem polskich na całe stulecie, w związku ze stworzeniem Królestwa Polskiego. Romantyzm polski wyrósł ze zrodzonych przez tę sytuację sprzeczności, był związany z rozwijającym się w niej ruchem patriotyczno-rewolucyjnym. Powstawanie szlacheckiego, narodowo-niepodległościowego ruchu, w tak silnym stopniu określającego oblicze polskiej literatury romantycznej, zaczęło się znacznie wcześniej niż w r. 1822 (powstanie szeregu patriotycznych organizacji i tajnych związków)" (s. 63).

Uderzające dysproporcje między partiami poświęconymi literaturze starszej i nowszej (93 : 485) spotkały się z krytyką zawartą w jednej z pierwszych recenzji tego tomu. Upomniano się w niej o miejsce dla sylwetek Mikołaja Sępa Szarzyńskiego, Piotra Kochanowskiego, Szymona Szymonowica, braci Zimorowiców, Jana Andrzeja Morsztyna, Wacława Potockiego, Jana Chryzostoma Paska [5]. Wydaje się, że nie są to żądania uzasadnione. Literatura staropolska stanowi dla współczesnego czytelnika tradycję mniej interesującą. Natomiast Oświecenie, romantyzm, literatura okresu pozytywizmu — to tradycja nieobca zarówno czytelnikowi jak i widzowi teatralnemu, telewizyjnemu czy kinowemu. Dodać przy tym warto, że w obrębie romantyzmu i pozytywizmu powstały dzieła o randze i znaczeniu przewyższającym dorobek poprzednich epok [6]. Dlatego też ogólne zasady proporcji nie powinny budzić zastrzeżeń. Mogą natomiast powstać wątpliwości co do składu listy pisarzy, którym poświęcono osobne rozdziały. Chodzi głównie o dwa nazwiska: Stanisława Trembeckiego i Ludwika Kondratowicza.

Trembecki — kontynuator klasycystycznej linii polskiego Oświecenia, nie wniósł jednak do dorobku epoki wartości pozwalających na uznanie go za bardziej oryginalnego i reprezentacyjnego od innych „klasycyzujących" pisarzy, od Naruszewicza czy Zabłockiego. Wartości takie wniósł natomiast Franciszek Karpiński, typowy (poza F. D. Kniaźninem) przedstawiciel sentymentalizmu polskiego. I on to, obok Ignacego Krasickiego, powinien reprezentować polskie Oświecenie w podręczniku radzieckim. Brak rozdziału poświęconego autorowi *Laury i Filona* jest uderzający także dlatego, że jego twórczość odegrała ważną rolę w procesie przemian literackich i na długie lata wycisnęła swe piętno na świadomości literackiej szeregu pokoleń czytelników. Obecność Karpińskiego w kręgu filomatów, rola jego twórczości w kształtowaniu się *Ballad i romansów*, przewyższa znacznie rangę wspomnianych w podręczniku (s. 149, 158) wpływów Trembeckiego. Jak żaden z oświeceniowych pisarzy — zawędrował Karpiński dosłownie pod strzechy, a pieśni oparte na tekstach jego utworów po dziś dzień przetrwały w narodowej tradycji.

Wątpliwości może budzić także wyróżnienie postaci Syrokomli. Z polskiej perspektywy widziany, był on co prawda jednym z najbardziej typowych wyrazicieli partykularnych, regionalnych tendencji (i tradycji) w polskiej poezji romantycznej, ale jako poeta nie wyróżnił się specjalnie na tle wielu podobnych mu, tyle że krakowskich, wielkopolskich czy mazowieckich „lirników". Nieprzypadkowo też brak jego nazwiska wśród pisarzy uprawnionych przez polskiego badacza do reprezentowania romantyzmu krajowego na forum europejskim [7].

---

[5] Zob. J. Kulczycka-Saloni, rec. w: „Slavia Orientalis" 1969, nr 4, s. 442.

[6] Szczególnie romantyzm jest, zdaniem badaczy radzieckich, tym okresem w rozwoju literatury polskiej, którego utwory odznaczają się wyraźnie na tle literatury światowej. „O wiele więcej niż w latach poprzednich rodzi się teraz — od *Dziadów*, *Pana Tadeusza*, *Nie-Boskiej komedii* do *Balladyny*, a następnie *Króla-Ducha* — utworów nie mających, w sensie gatunkowym czy też w poetyckim spojrzeniu na rzeczywistość, jakichkolwiek ścisłych odpowiedników w żadnej z literatur obcych" (s. 273). Warto dodać, że z podobnym wyróżnianiem dorobku tej epoki można się spotkać i w polskiej myśli krytycznoliterackiej ostatnich stu lat. Zob. H. Markiewicz, *Międzynarodowe znaczenie literatury polskiej w sądach krytycznych i historycznoliterackich*. W zbiorze: *Europejskie związki literatury polskiej*. Warszawa 1969, s. 441, 445, 446, 453, 454.

[7] Zob. J. Krzyżanowski, *Romantyzm polski*. W zbiorze: *Literatura polska w perspektywie światowej*. Wrocław 1963.

Przyczyny wyróżnienia Syrokomli przez badaczy radzieckich stają się jednak całkowicie zrozumiałe i uzasadnione w trakcie lektury poświęconego mu rozdziału. Syrokomla podejmował tematy regionalne najściślej związane z życiem ludu białoruskiego i litewskiego, z pięknem krajobrazów tych ziem, pisał również po białorusku. Interesował się folklorem i literaturą białoruską, a także literaturami Rosji i Ukrainy. Przekładał Lermontowa, Puszkina, Rylejewa i Szewczenkę, przyjaźnił się z Wincentym Duninem Marcinkiewiczem. Jeden z jego utworów (*Pocztylion*), przetłumaczony na język rosyjski, stał się tematem ludowej pieśni rosyjskiej wchodząc na stałe do narodowego folkloru (s. 450).

„Dla rosyjskiego czytelnika ciekawa będzie wzmianka o poecie Maurycym Gosławskim (1802—1834), autorze poematu *Podole* (1826) i zbiorku *Poezje* (1828). Zareagował on na powstanie dekabrystów wierszem napisanym w r. 1826 w Odessie, zatytułowanym *Na śmierć Pestla, Murawiewa i wszystkich, którzy zginęli za wolność Rosji* [...]" (s. 201). Nie jest to wypowiedź odosobniona. Obraz potencjalnego odbiorcy rosyjskiego — czy szerzej: radzieckiego — czytelnika, towarzyszy stale rozważaniom autorów podręcznika. Czytelnik ten jest adresatem nie tylko obszernych wzmianek o stosunkach Mickiewicza z Puszkinem, lecz także licznych informacji o dziejach renesansowej myśli historiozoficznej (M. Bielski, B. Paprocki, M. Stryjkowski) w Rosji i na Ukrainie, o polskich poetach piszących na Kaukazie w pierwszej połowie w. XIX, o *Kirgizie* Gustawa Zielińskiego czy o znajomości powieści polskiej drugiej połowy XIX stulecia w Rosji i ówczesnej powieści rosyjskiej w Polsce. W ten sposób czytelnik radziecki dodatkowo otrzymuje krótki przegląd najbardziej istotnych momentów z bogatych stosunków literackich Polski z narodami ZSRR.

Zarówno sylwetki poszczególnych pisarzy jak i szkice syntetyczne kreślone są według wyraźnego planu. Rozdziały pierwszego typu poprzedza wstęp, ogólnie charakteryzujący oblicze ideowe pisarza i jego indywidualną rolę w procesie literackim, po czym następuje krótka prezentacja życia i twórczości. Materiał literacki omawiany w rozdziałach syntetycznych porządkowany jest według kilku różnorodnych zasad.

Podstawową wśród nich stanowi kategoria genologiczna[8]. Omawia się zatem osobno twórczość poetycką, dramatyczną oraz prozaiczną danego okresu, o porządku zaś prezentacji decyduje waga rodzaju czy gatunku w określonej epoce. I tak np. w romantyzmie królują poezja i dramat, a w pozytywizmie — gatunki prozatorskie. Z kolei przemiany gatunkowe rozważane są w kontekście: a) dominujących w danym okresie metod i prądów; b) biografii pisarzy. I tak przy analizie prozy lat czterdziestych XIX w. można przeczytać, że „istotę procesu stanowi [...] dojrzewanie w polskiej prozie tendencji realistycznych i wypracowywanie dogodnych dla ich wyrażenia gatunków: opowiadania, szkicu powieściowego, w następnym etapie — powieści" (s. 305). Rozpatrując twórczość autora *Kołaczy* badacz pisze: „Element poetycki u Szymonowica nie wywodził się głównie z książek: autor *Sielanek* umiał go znajdować w codzienności, nawet w życiu prostego ludu, i to nie bez wpływu folklorystyczno-językowych żywiołów swoich stron rodzinnych (sam termin »sielanka« jest pochodzenia ukraińskiego)" (s. 87).

Biografie pisarzy porządkowane są z kolei w rozdziałach syntetyzujących

---

[8] Jest to kategoria uprzywilejowana wyraźnie przez niektórych teoretyków literatury. Zob. np. R. Wellek i A. Warren, *Theory of Literature*. Wyd. 3. New York 1956, s. 251: „*The history of genres is indubitably one of most promissing areas for the study of literary history*".

w oparciu o kryteria przynależności klasowej i wyznaniowej (w. XVI—XVIII) bądź też (w następnych epokach) grupowej — literackiej czy politycznej. Z tym że po r. 1815 wyraźnie akcentuje się podział na zabory. Z uznaniem podkreślić wypadnie, że badacze radzieccy docenili i uwypuklili rolę prasy jako ważnej (a w okresie zaborów często — jedynej) instytucji wytyczającej drogi procesowi literackiemu, organizującej ten proces, a nawet wpływającej bezpośrednio na kształt tematyczny czy artystyczny literatury. „Na stronicach tych czasopism [tj. oświeceniowych] w polemice z kulturowym dziedzictwem kontrreformacji krystalizuje się polska estetyka oświeceniowa i nowa koncepcja literatury" (s. 113). Pisząc o poematach heroikomicznych, satyrach i bajkach Krasickiego, ten sam badacz dodaje, że „Wszystkie te utwory wyrastają z aktualnej publicystyki Krasickiego w »Monitorze«. Ich rodowód — to rodowód polskiego klasycyzmu oświeceniowego" (s. 122). Trafnie zwrócono uwagę na fakt, że np. grupy literackie okresu romantyzmu skupiają się wokół wydawanych przez siebie organów prasowych („Ziewonia", „Przegląd Naukowy"). Wśród czynników decydujących o rozwoju warsztatu pisarskiego realistów drugiej połowy XIX w. słusznie wymienia się ich działalność jako felietonistów czy autorów kronik (s. 483).

Bardzo pozytywnie ocenić również należy wszechstronność i aktualność informacji, a także systematyczność w ich prezentacji. Przede wszystkim zwraca uwagę znajomość drugorzędnych nieraz tekstów, i to z pierwszej ręki [9]. Czytelnik radziecki zapoznaje się z literaturą polską na podstawie interpretacji popartych gruntowną prezentacją treści utworów. Ma owa prezentacja szeregu postaci literackich, motywów i wątków fabularnych cel dodatkowy, dobitnie świadcząc o sympatii badaczy do przedmiotu badań. Autorzy mianowicie pragną, aby lektura podręcznika skłoniła „do szerszego uwzględnienia polskiego materiału w radzieckiej praktyce literaturoznawczej" (s. 5). Wydobywają i włączają w tok rozważań takie teksty, rzadko dotąd omawiane w polskich podręcznikach, jak *Listy* Jana III do żony, słusznie traktując je jako wspaniały zabytek XVII-wiecznej prozy epistolarnej. Sympatyka twórczości Słowackiego niewątpliwie przyjemnie zaskoczy przypomnienie mało znanego faktu, że jako pierwszy z dramatów poety doczekał się wystawienia *Mazepa* i że premiera odbyła się w r. 1847 w Budapeszcie (s. 324).

Warto podkreślić, że informacje podawane są w oparciu o aktualny stan badań (zob. np. analizę twórczości Sępa Szarzyńskiego na s. 41—42 czy Mickiewiczowskich *Ksiąg narodu i pielgrzymstwa polskiego* na s. 242), co w podręczniku niejednokrotnie się podkreśla (jak przy omawianiu poezji lirycznej S. H. Lubomirskiego ⟨s. 99⟩). O systematyczności informacji świadczy m. in. porządek prezentacji nazwisk koryfeuszy prozy pozytywistycznej, Orzeszkowej, Prusa i Sienkiewicza. Wytyczony jest on w oparciu o daty ich wejścia na arenę literacką oraz schodzenia z niej (1866, 1872, 1872—1910, 1912, 1916 ⟨s. 477—479⟩). O skrupulatności badawczej świadczy dalej zachowanie łacińskiej pisowni w tytule „Athenaeum" Kraszewskiego, dla odróżnienia tego czasopisma od „Ateneum" Chmielowskiego.

Przy przedstawieniu obszernego materiału literackiego trudno uniknąć pewnych przeoczeń czy pomyłek informacyjnych. I tak np. omawiając skąpy dorobek poezji pierwszej połowy XVIII w. zapomniano o literaturze konfederacji barskiej związanej z tą epoką, chociaż powstałej później. W utworach towarzyszących temu ruchowi przejawiły się tymczasem w sposób najbardziej reprezentacyjny zasadnicze motywy staropolskiej poezji politycznej. Stanowi ona ponadto tradycję, do której chętnie będzie nawiązywać liryka i dramat romantyczny. Niejasno przedstawia się

[9] Zwróciła już na to uwagę Kulczycka-Saloni (*op. cit.*, s. 440—441).

profil literacki Stanisława Potockiego. W rozdziale poświęconym literaturze Oświecenia zaliczono go (mylnie!) do pseudoklasyków (i to obok Ludwika Osińskiego). W rozdziale następnym — słusznie widzi się w nim wyraziciela żywotnych, opozycyjnych wobec pseudoklasycyzmu, choć również poświeceniowych, nurtów w literaturze (s. 149 i 187—188). Wśród informacji drobniejszych budzi wątpliwość uznanie Feliksa Oraczewskiego za autora powieści *Polak w Paryżu* (1787). Była to adaptacja, a za hipotetycznego tłumacza badacze polscy uważają Zabłockiego [10], Oraczewskiemu natomiast przypisując autorstwo komedii *Polak cudzoziemiec w Warszawie* (1778) [11]. Mylnie też podano daty pojawienia się „Dzwonu Literackiego", krzywdząco określając ten ciekawy organ Augusta i Pauliny Wilkońskich mianem czasopisma „bez wyrazu" (s. 361). W rozważaniach nad „cyganerią warszawską" (s. 294) pominięto nazwisko Józefa Bohdana Dziekońskiego, mimo że wspomniano o Sewerynie Fillebornie, Włodzimierzu Wolskim i Romanie Zmorskim.

„Tendencje polityczne, przemiany ekonomiczne i charakter walki o reformy społeczne w epoce polskiego Oświecenia w dużej mierze determinowały specyfikę procesów literackich, charakter poglądów ideowo-estetycznych, ideologiczną pozycję i przynależność pisarzy do poszczególnych stronnictw" (s. 111). Wypowiedź ta w sposób typowy prezentuje stosowaną powszechnie w podręczniku metodę ujmowania procesu literackiego. Zjawiska literackie pojawiają się i rozwijają w kierunku zdeterminowanym przez historię, stosunki społeczne, wreszcie ideologię. Istotnym czynnikiem decydującym o charakterze ewolucji procesu literackiego jest ideologia pisarza, grupy, bądź też nawet epoki, zdeterminowana z kolei przez układ stosunków społeczno-ekonomicznych. „Swoistość rozwoju miast polskich, ich względna słabość w porównaniu z miastami innych krajów wycisnęły swoje piętno i na humanizmie w Polsce. Nosicielami jego byli tutaj nie tyle przedstawiciele stanu mieszczańskiego, ile przodujące warstwy szlachty, głównie średniej. To stanowiło jedną z przyczyn, dzięki którym humanizm rozprzestrzenił się w Polsce nie w radykalnym wariancie światopoglądowym, lecz w umiarkowanie kompromisowym, nie we wczesnoburżuazyjnym, lecz w oświeconym szlacheckim" (s. 22—23).

W innym miejscu można się spotkać z tezą, że brak silnego mieszczaństwa przyczynił się w poważnym stopniu do słabego rozwoju i do późnego powstania powieści w Polsce (s. 123). Kolejny badacz pisze: „Twórczość Dzierzkowskiego szczególnie dobitnie wyraża nierzadką dla literatury demokratycznej tego okresu sprzeczność między rozumieniem tego, że feudalizm przeżył swój wiek, rozumieniem zacofania kraju, dążeniem do demokratyzacji stosunków społecznych, z jednej strony, a obawą przed uwłaszczeniem chłopów, przywiązaniem do szlacheckiej tradycji — z drugiej" (s. 378).

Proces literacki przedstawiony jest zwykle jako zjawisko dwunurtowe (rzadziej paronurtowe), przy czym u podłoża określonego nurtu tkwią bądź określone klasy, bądź też nieokreślone siły, nastawione opozycyjnie wobec panujących stosunków

---

[10] Zob. J. Rudnicka, *Bibliografia powieści polskiej. 1601—1800*. Wrocław 1964, s. 259. Omawiana powieść jest przeróbką utworu J. Rutlidge'a *La Quinzaine anglaise à Paris ou l'Art de su ruiner en peu de temps* (1776). Na zbieżność polskiego tekstu z obcym pierwowzorem wskazali niezależnie od siebie T. Mikulski (*„Polak w Paryżu" (1787) przekładem*. W: *W kręgu Oświeconych*. Warszawa 1960, s. 508—510) i S. Graciotti (*Attorno al „Polak w Paryżu"*. W zbiorze: *Studi in onore di Ettore Lo Gatto e Giovanni Maver*. Roma 1962). Mikulski wysunął również hipotezę o autorstwie Zabłockiego.

[11] Zob. *Nowy Korbut*, t. 5, s. 438.

społecznych. I tak przy analizie postawy twórczej Mickiewicza i Słowackiego mówi się wyraźnie o antymagnackiej, antyarystokratycznej, w niektórych wypadkach o antyszlacheckiej, rewolucyjnodemokratycznej ideologii, określającej pierwiastek rewolucyjny w romantyzmie (s. 280). W prozie historycznej tego okresu wyróżnia się nurty konserwatywny i demokratyczny, nurt obrońców i przeciwników feudalnej przeszłości Polski (s. 303). Pisząc z kolei o *Rodzinie Połanieckich* i reprezentowanym przez tę powieść kierunku literackim, zastanawiając się jednocześnie nad źródłami naturalizmu, badacz konstatuje: „Ta apologetycznomieszczańska z ducha i eklektyczna w metodzie literatura wzbudziła pogardę u pisarzy głęboko nienawidzących »sytego *bourgeois*«, ale nie zdających sobie sprawy z ideologicznej zależności od niego. Dążąc na przekór apologetom mieszczaństwa do ujawnienia wszystkiego, co w życiu społeczeństwa burżuazyjnego jest najszpetniejsze, pisarze ci, nie widząc wyjścia z panującego świata zła, m i m o w o l i przekształcali jego ukazywanie w cel sam w sobie, wchodząc na drogę sztuki naturalistycznej" (s. 488; podkreślenie M. I.).

Kryterium ideologiczne nie tylko determinuje i porządkuje obraz procesu literackiego, lecz pośrednio decyduje o stopniu zainteresowania badacza postaciami poszczególnych pisarzy. I tak np. Wacławowi Potockiemu poświęcono 3 stronice, a Janowi Andrzejowi Morsztynowi jedną; na omówienie twórczości Jakuba Jasińskiego wypadło tyle miejsca co na prezentację utworów Karpińskiego, a o Sewerynie Goszczyńskim napisano dwukrotnie więcej niż o Bogdanie Zaleskim. Decydując o zakresie ujęcia, wpływając na ocenę problematyki utworów [12], ideologia nie zawsze jednak uznana jest za probierz artystycznej wartości zjawiska literackiego. Zarówno Krasińskiemu jak i (z innych względów) Rzewuskiemu przyznają badacze znaczną rangę artystyczną. U Orzeszkowej podkreślają społeczne zaangażowanie na drodze postępu, ale rozwiązania formalne jej utworów stawiają niżej od Sienkiewiczowskich, wprawdzie mniej zaangażowanych, ale literacko lepszych (s. 478).

Niemniej jednak słuszne wskazywanie na społeczną genezę i społeczne uwarunkowanie zjawisk literackich zawęża często pojęcie postawy społecznej do obrębu klasy i klasowo uwarunkowanej ideologii oraz prowadzi do posługiwania się terminologią socjologiczną przy opisie struktury poszczególnych dzieł czy kierunków. Badacze radzieccy zwracają również uwagę (choć mniej konsekwentnie) na fakt nie tak ideologicznego jak światopoglądowego zdeterminowania literatury [13]. Jest to rozróżnienie o tyle istotne, że za pomocą kategorii światopoglądowych, bardziej związanych z naturą przedmiotu badań, dadzą się uchwycić pewne cechy wyróżniające daną epokę jako określoną całość — na tle innych epok. Pod znakiem ujmowania procesu literackiego jako wyrazu światopoglądu epoki przebiegają rozważania nad pozytywizmem i realizmem krytycznym (s. 460, 463, 477, 482). Przekonująco przedstawione zostały również założenia światopoglądu sarmackiego (s. 95),

---

[12] Np. w omówieniu twórczości B. Zaleskiego czytamy, iż kierując wzrok „ku Ukrainie, jej historii i folklorowi, poeta zwraca się tylko w określonym, dowolnie ograniczonym aspekcie, w poszukiwaniach tkliwo-lirycznego elementu. Prawda społeczna, ostre konflikty niedawnej przeszłości nie znalazły się w zasięgu jego uwagi" (s. 197).

[13] Pojęciami „światopogląd" i „ideologia" posługuję się w znaczeniu używanym w polskich badaniach nad literaturą. Zob. M. J a n i o n, *Światopogląd polskiego romantyzmu*. W zbiorze: *Proces historyczny w literaturze i sztuce*. Warszawa 1967, s. 119—129. — H. M a r k i e w i c z, *Dialektyka pozytywizmu polskiego*. W: *Przekroje i zbliżenia*, s. 32—33.

chociaż pewne wątpliwości budzą takie sformułowania, jak „konserwatywno-religijna ideologia szlachecka, sarmacki barok” (s. 98) czy „bardziej postępowe, lewe skrzydło sarmatyzmu” (s. 99). W obu wypadkach charakterystyka reprezentantów owych kierunków (W. Kochowski i W. Potocki) polega na ukazywaniu dzielących ich różnic natury ideologicznej (określonych bardzo nieprecyzyjnie) — przy pominięciu szeregu podobieństw, które implikuje współuczestnictwo w tworzeniu literatury wyrastającej z sarmackiego światopoglądu.

Wspomniane powyżej uproszczenia w opisie procesu historycznoliterackiego dadzą się zaobserwować głównie w uogólniających partiach podręcznika, ale znikają prawie zupełnie w rozdziałach omawiających twórczość wybitnych pisarzy. Jedną z najbardziej godnych uwagi zalet podręcznika jest podkreślenie roli indywidualności twórczych, zdeterminowanych co prawda przez proces rozwoju literackiego, lecz jednocześnie determinujących ów proces. Stwierdzono to już we wspomnianej recenzji: „zdumiewa i raduje [...] stopień wniknięcia w psychikę człowieka i twórcy, stopień zrozumienia jego ludzkiej i artystycznej indywidualności” [14].

Cecha ta uwidocznia się szczególnie w rozdziałach poświęconych literaturze lat 1815—1863. Wprawdzie tezę o wyjątkowej roli twórczych jednostek przekazuje badaczom w spadku świadomość opisywanej epoki, ale dotychczas nauka nie zdołała stworzyć jakiegoś bardziej przekonującego, strukturalnie koherentnego modelu romantyzmu. W tej sytuacji badacze radzieccy słusznie zdecydowali się na przekazanie podstawowych wiadomości o charakterze tego prądu poprzez charakterystykę sylwetek Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego, Norwida. Już sama lista nazwisk świadczy, że w ich doborze kierowano się głównie względami literackimi. „W historii literatury polskiej działalność Mickiewicza stanowi przykład wydatnego wpływu genialnej jednostki na rozwój historyczny, wpływu wynikającego przede wszystkim ze zdolności wyrażenia ducha czasu, nadziei narodu. Została ona uwieńczona uzyskaniem wśród kilku pokoleń rodaków autorytetu pisarskiego o wyjątkowej sile oddziaływania. W poważnej mierze sprawiła to ogromna siła talentu. Nie można jednak nie brać pod uwagę innego czynnika, jakim było potwierdzenie własnym życiem głoszonych przez poetę idei” (s. 214). Podobną rolę odegrali pozostali wielcy romantycy i dlatego badacze radzieccy, biorąc pod uwagę specyficzne okoliczności historyczne, uznali ich za wyrazicieli przekonań całego narodu (s. 180).

Ostrożne i taktowne operowanie kategoriami socjologicznymi przy charakterystyce sylwetek poszczególnych pisarzy i ich twórczości, dostrzeganie złożonego charakteru warunków określających zjawisko literackie ujawnia się również w rozdziałach poświęconych pozostałym epokom rozwoju literackiego. Mówiąc o pobycie Reja na dworze Andrzeja Tęczyńskiego zaznacza badacz, że zetknął się on tam „z ideami humanistycznymi. Do przyjęcia ich w całej pełni Rej nie był dostatecznie przygotowany. Ale nie mogły one nie imponować jego optymistycznemu charakterowi, dzięki akcentowaniu pierwiastka ziemskiego i antykościelnemu ostrzu” (s. 50). Określone cechy osobowości twórczej sprawiają, że często nie poddaje się ona naciskowi tendencji ideowej swego pokolenia. Wśród pozytywistów „Konopnicka była jedynym artystą, u którego zaostrzenie się sprzeczności społecznych nie wywołało kryzysu światopoglądowego, lecz przeciwnie — zryw do jeszcze ściślejszej solidarności z ludźmi pracy wsi i miasta” (s. 488).

Takie nastawienie badawcze pozwoliło autorom podręcznika dostrzec swoistość przebiegu procesu historycznoliterackiego w romantyzmie polskim, polegającą na

---

[14] K u l c z y c k a - S a l o n i, *op. cit.*, s. 442.

pojawianiu się w tym czasie pisarzy wyraźnie z epoki wyobcowanych, rozwijających — samotnie, lecz twórczo — porzucone przez nią nurty tradycji literackiej bądź też zapowiadających nowe tendencje w literaturze, jak Fredro i Norwid. Szczególnie subtelnie zarysowane zostało zarówno osamotnienie Norwida (ukazane także poprzez zarys tragicznych dziejów recepcji twórczości), jak i jego więź z romantyczną tradycją i konfliktami epoki.

Kategorie socjologiczne, nie wystarczające bądź nawet nieprzydatne do wyjaśnienia struktury, są jednak istotne dla tłumaczenia genezy zjawiska literackiego oraz przyczyn wyjaśniających charakter procesu literackiego. Dlatego też wątpliwości wysuwane pod adresem posługujących się nimi badaczy dotyczyły nie tyle samego faktu, ile zakresu stosowania. Poważniejsze zastrzeżenia budzi natomiast wprowadzenie takich pojęć, jak „bezpośrednia obserwacja", „realne życie" czy wręcz „rzeczywistość" — w sensie determinantów pozytywnych przemian w charakterze zjawiska literackiego. I tak np. przy omawianiu niedociągnięć formalnych w twórczości Potockiego czytamy, że „niedostatki [...] nie ujawniają się, gdy na plan pierwszy wystąpią bezpośrednie obserwacje, gorzka refleksja. Poeta przemawia wtedy soczystym i barwnym językiem, osiągając prawdziwy artyzm" (s. 101). Podobną rolę co u Potockiego „bezpośrednia obserwacja" odgrywa u Asnyka „realne życie" (s. 512), a u pozytywistów w ogóle — „wierność wobec rzeczywistości" (s. 483).

Stwierdzenie o konstruktywnej artystycznie roli „zwrotu ku rzeczywistości" jest nie tylko niewystarczające w sensie gnozeologicznym, ale ponadto mylnie rekonstruuje zasady rządzące procesem twórczym. Wydaje się bowiem, że relacja: „świat przedstawiony" — „świat przedstawiany", nie zachodzi między literaturą a jakimś bytem realnym, lecz rozgrywa się w obrębie światopoglądu i stylu. Toteż każdy tzw. „zwrot ku rzeczywistości" — to nic innego jak próba zastąpienia (uzupełnienia) jakiejś konwencji „literackości" jakąś (historycznie względną) konwencją „autentyczności". Każda epoka ma ponadto swoją teorię „imaginacji" i swoją teorię „natury", patronującą owym konwencjom. Chlubi się zatem klasycyzm stylem „wysokim" w odróżnieniu od „niskiego", a Goethe kładzie podwaliny pod romantyczną opozycję „zmyślenia i prawdy" [15]. Pisarze pozytywistyczni z kolei oscylują między „umiarkowaną estetyzacją" a „brutalizacją i turpizmem"; przy czym „wszystkie te konwencje modyfikowały różnokierunkowo nadrzędną i powszechnie obowiązującą regułę fikcji werystycznej, tj. skonstruowanej w zgodzie z ówczesną potoczną i naukową wiedzą o człowieku i społeczeństwie" [16]. I w każdej epoce zmienia się waloryzacja „literackości" i „autentyczności". Toteż np. inaczej wypadnie ocenić „autentyzm" u liryka epoki klasycyzmu, w której synonimem sztuki była „literackość" — inaczej zaś u epika okresu pozytywizmu, tworzącego pod patronatem fikcji werystycznej.

Wśród warunków określających przyczyny i kierunek przemian literackich w Polsce, obok wspomnianych już i uznanych za pierwszoplanowe przyczyn natury społecznej, wymieniają badacze radzieccy z reguły oddziaływanie literatur obcych, akcentując wszakże ich drugorzędną rolę. W ten sposób tłumaczona jest często geneza twórczości zarówno poszczególnych pisarzy (np. s. 52) jak i całych epok literackich (s. 23, 114). W owych rozważaniach genetycznych uderza brak uwydatnienia rodzimej tradycji literackiej. Przy omawianiu kolejnych epok główny nacisk położony zostaje na ich odrębność. To zaś, co jest istotne dla całokształtu procesu literackiego w Pol-

---

[15] Zob. uwagi K. W y k i w książce *„Pan Tadeusz"* (t. 2. Warszawa 1963, s. 284 n.).

[16] H. M a r k i e w i c z, *Antynomie powieści realistycznej XIX wieku*. W: *Przekroje i zbliżenia*, s. 55.

sce, a mianowicie zjawiska przewijające się przez wszystkie lub większość epok — umyka na ogół uwagi autorów podręcznika.

Ma ten historyczny relatywizm (nieobcy i polskim badaczom), jako nawiązujący do znanych prawidłowości dialektyki, swoje mocne strony. W procesie historycznym zauważa się bowiem i uwypukla zjawiska nowe, a tym samym istotne z punktu widzenia epoki, w której powstawały, oraz istotne dla jej określenia. Takie stanowisko chroni badacza przed uleganiem zmiennym nieraz modom i kapryśnym przemianom, od jakich roją się dzieje recepcji. Czytamy np. o Asnyku: ,,Chociaż utwory jego nie są dziś popularne, nie tracą jednak one nigdy swego znaczenia, gdyż »stanowią kawał historii poezji polskiej; epoka przegląda się w nich jak w lustrze; są one małą poetycką encyklopedią dziejową pokolenia«" (s. 503)[17].

Rozpatrując na pierwszym planie zjawiska niepowtarzalne, wyjaśniając ich historycznie uwarunkowaną swoistość, nie można jednakowoż tracić z oczu elementu ciągłości. A z brakiem takiej właśnie perspektywy można się w podręczniku spotkać wcale nierzadko.

I tak np. na s. 80 znajduje się wzmianka o Piotrze Kochanowskim jako o twórcy polskiej oktawy, z zaznaczeniem, że podobna strofa pojawi się w romantyzmie. Na s. 123 czytamy o dalszych losach tej strofy pod piórem Krasickiego. Nie ma mowy jednak ani o romantyzmie, ani (co dziwniejsze) o Kochanowskim. Także przy analizie *Beniowskiego* czytelnik próżno będzie szukał wzmianki o poprzednikach Słowackiego. Z kolei zarówno przy Fredrze jak i przy Zabłockim wspomina się, że pierwszy nawiązywał, a drugi zapowiadał określone tendencje w przemianach polskiej komedii. I znów brakuje głębszej analizy rodzaju i funkcji związków łączących obu pisarzy. Brak także wzmianki o związkach zachodzących między Aleksandrem i Andrzejem Maksymilianem — chociaż *Przysłowiom mów potocznych* poświęcono wyjątkowo dużo miejsca (s. 104—105). Stosunkowo najwięcej uwagi zdają się badacze zwracać na rolę tradycji odrodzeniowych w oświeceniowej walce o odnowę literatury. Ale i tutaj omówienie problemu: Naruszewicz a odrodzenie, czy: Trembecki a odrodzenie, sprowadza się do ogólnikowych wzmianek (s. 118 i 122). Kapitalny problem barokowych sympatii polskich romantyków nie został nawet zauważony, a związek Reja z tradycją średniowiecza zasygnalizowano w jednym zdaniu (s. 59).

U podstaw takiego „antytradycjonalistycznego" traktowania dziejów literatury polskiej tkwią jednak przyczyny obiektywne. Pierwsza z nich — to charakter przedmiotu badań. Jest rzeczą niewątpliwą, że dramatyczny przebieg wydarzeń historycznych w Polsce sprawiał, iż literatura reagowała na owe wydarzenia w sposób bardziej bezpośredni niż w krajach o ustabilizowanem procesie dziejowym. Gwałtownym przemianom historycznym towarzyszyły równie radykalne przemiany w przebiegu procesu literackiego, a różnice między składającymi się nań etapami były (i są) niewątpliwie lepiej widoczne niż podobieństwa. Druga przyczyna uwypuklania odrębności między epokami wiąże się ze strukturą badającego podmiotu. Nie może już nim być pojedynczy badacz. Obraz historii literatury powstaje jako dzieło zbiorowe, a każdy z grona piszących specjalistów akcentuje autonomiczność terenu swoich penetracji.

Brak wyraźnego pokazania roli i ciągłości tradycji literackiej to zresztą jedyny poważniejszy mankament w misternie przez badaczy rozpinanej sieci wielostronnych związków genetycznych, warunkujących przemiany zjawisk literackich. Warto pod-

[17] Cytat pochodzi ze wstępu A. Międzyrzeckiego do: A. Asnyk, *Wybór poezji*. Warszawa 1956, s. 5.

kreślić, że zjawiska literackie są również omawiane w kontekście kultury danej epoki, przy czym ów kontekst uznany zostaje czasami (po uwarunkowaniach społeczno-politycznych) za istotny czynnik określający tendencje ewolucji literackiej (s. 464). Stosunkowo duży nacisk położony jest na informacje o stanie pozostałych dziedzin sztuk pięknych, jak malarstwo, rzeźba, architektura, muzyka, wreszcie teatr. Rozważaniom nad dziejami literatury i pozostałych gałęzi sztuki nie towarzyszy jednak próba konstrukcji jakiegoś ogólnego modelu kultury danej epoki. Dzieje się tak, mimo że badacze sygnalizują w niektórych wypadkach fakt występowania w danej epoce motywów wspólnych dla różnych rodzajów sztuk. „Niezapomniana galeria typów szlacheckich stworzona przez utalentowanego pisarza [tj. Krasickiego], znakomicie przedstawione scenki rodzajowe i charakterystyczne sytuacje komiczne, dzięki swojej wyrazistości, delikatnie uchwyconym detalom i plastyczności odtworzenia, jak gdyby nawiązują do grafiki takich współczesnych mu, jak Norblin i Orłowski" (s. 122).

Są jednak w podręczniku sformułowania świadczące o dostrzeganiu możliwości zbudowania takiego modelu, opartego na inspiracjach metodologicznych płynących z antropologii kulturalnej czy socjologii kultury. I tak np. przy omawianiu literatury odrodzeniowej czy sentymentalnej wprowadzają autorzy pojęcia „ideału" bądź też „koncepcji" człowieka epoki [18] (s. 40, 191). Zastanawiając się nad charakterem czynników, które integrowały kulturowo okres 1815—1863, posłużono się z kolei pojęciem „światopoglądu romantycznego" (s. 270). Ale rekonesanse te dostarczyły tylko uwag ogólnych, pozbawionych egzemplifikacji w toku przewodu interpretacyjnego.

Badacze radzieccy dostrzegają ogromną rolę teatru w rozwoju życia kulturalnego narodu. Śledzą bacznie zarówno dzieje jezuickiej sceny szkolnej w okresie baroku jak i początki oraz rozkwit sceny narodowej w epoce Oświecenia. Z tym, że nacisk z reguły kładą na rolę tekstów literackich w przemianach teatru. Proces odwrotny rzadko staje się przedmiotem uwagi. Niemal zupełnie nie dostrzeżone pozostało zjawisko wpływów, jakie i sam rozwój sceny, i przemiany w charakterze widowni wywarły na strukturalne elementy sztuki dramatopisarskiej. Tymczasem ta perspektywa badawcza, dawno już sygnalizowana przez socjologów sztuki [19], okazała się w Polsce niezwykle pożyteczna, głównie przy ustalaniu genezy dramatów romantycznych [20].

Badania dziejów procesu literackiego w kontekście historii innych gałęzi sztuk pięknych posiadają co prawda bardzo dawne tradycje, ale ich metodologiczne podłoże nie jest dotąd sformułowane w sposób naukowo zadowalający. Dlatego też uwagi wysuwane na marginesie fragmentów podręcznika poświęconych informacji o rozwoju sztuki polskiej mają charakter dyskusyjny. Podobny charakter noszą zresztą i pozostałe uwagi krytyczne. Przedmiotem ich nie są bowiem zagadnienia już rozstrzygnięte, lecz problematyka ciągle jeszcze otwarta.

Jest natomiast rzeczą bezsporną, że w postaci omawianego tu zarysu dziejów literatury polskiej otrzymuje czytelnik radziecki znakomity przewodnik, wprowadza-

---

[18] Tego typu perspektywa badawcza zarysowuje się m. in. w pracach B. Suchodolskiego: *Narodziny nowożytnej filozofii człowieka* (Warszawa 1963) i *Rozwój nowożytnej filozofii człowieka* (Warszawa 1967).

[19] Zob. np. Hauser, *The Social History of Art.* T. 2. London 1952, s. 688 n.

[20] Głównie dzięki prowadzonym w ostatnich latach badaniom J. Maciejewskiego, Z. Raszewskiego oraz I. Sławińskiej. Na temat polskich badań teatrologicznych zob. artykuł recenzyjny K. Wyki *Chwalę teatrologów* („Nowa Kultura" 1960, nr 5).

jący w sposób naukowo poprawny i metodycznie przejrzysty w świat procesu rozwojowego polskiej literatury. Czytelnik polski z kolei kończy lekturę tego zarysu przekonany, że autorzy są nie tylko wybitnymi znawcami naszej literatury, ale zarazem szczerymi jej sympatykami.

Mieczysław Inglot

ИСТОРИЯ ПОЛЬСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ. (Редакционная коллегия: В. В. Витт, И. С. Миллер, Б. Ф. Стахеев, В. А. Хорев). Т. 2. Москва 1969. Издательство „Наука", ss. 502, 2 nlb. + 4 wklejki ilustr. oraz errata (do t. 1—2) na wklejce. Академия наук СССР. Институт славяноведения и балканистики.

Historia literatury polskiej, opracowana przez zespół radzieckich polonistów [1], obejmuje dzieje naszej literatury od jej początków do roku 1944. Tom 2, o którym będzie mowa w tej recenzji, dotyczy lat 1890—1944. Zasadniczą granicę periodyzacyjną stanowi w nim rok 1918, dzieląc cały okres na dwie części. W toku szczegółowych rozważań wyodrębniają jeszcze autorzy radzieccy literaturę lat 1890—1900 i od 1900 do końca pierwszej wojny światowej. W dwudziestoleciu międzywojennym wskazują na znaczenie 1932 r. jako ważnej daty w rozwoju naszej literatury. Niektóre z podanych tu dat wymagają dodatkowych uzasadnień i komentarzy, myślę jednak, że nie warto wszczynać sporu periodyzacyjnego; drobne korekty, jakie można by tu zaproponować, nie mają większego znaczenia dla określenia charakteru i zawartości podręcznika.

Samo przedsięwzięcie radzieckich historyków literatury godne jest uwagi polonistyki krajowej, i to z wielu względów. Przede wszystkim dokonana została próba ujęcia dziejów naszej literatury, czego w Polsce nie udało się jeszcze doprowadzić do skutku. Zapotrzebowanie na podręcznik uniwersytecki jest zamówieniem społecznym, którego nie potrafiliśmy zrealizować w ciągu ostatnich dwudziestu pięciu lat. Fakt ten decydował i decyduje o charakterze zabiegów dydaktycznych w szkołach wyższych, wpływa na stosowanie staroświeckich i ciągle „tymczasowych" metod nauczania. Trudności dydaktyczne wzrastają jeszcze w zapoznawaniu młodzieży poza granicami kraju z literaturą polską. I można być pewnym, że z podręcznika radzieckich historyków literatury korzystać będą slawiści nie tylko w Związku Radzieckim.

Nigdzie wprawdzie nie zostało powiedziane, że jest to obowiązujący podręcznik dla studentów, lecz w samej jego budowie, w układzie materiału — znać właściwego adresata. Bogata bibliografia umieszczona w tomie 2, obejmująca dotychczasowe podręczniki i rozprawy, zarówno polskie jak i obce (rosyjskie, czeskie, włoskie i inne), pomnaża walory dydaktyczne, wskazuje materiały do samodzielnych studiów. 70-stronicowy indeks nazwisk i utworów ułatwia korzystanie z całości. Umieszczenie bibliografii i indeksu rozszerzyło adres społeczny całego przedsięwzięcia. Z podręcznika korzystać mogą ci wszyscy, których interesuje literatura polska — tłumacze i zwykli czytelnicy. Brakuje nam wszak nie tylko podręcznika uniwersyteckiego, lecz także popularnego przewodnika, „książki do czytania" dla wszystkich.

Z omawianą tu *Historią literatury polskiej* można prowadzić długie spory co do analiz szczegółowych czy też syntetyzujących prób ukazania przemian ideowych

---

[1] W skład zespołu autorskiego wchodzą: T. P. Agapkina, N. Z. Baszyndżagian-Arutiunowa, N. A. Bogołomowa, W. A. Choriew, I. N. Kołtaszewa, I. S. Miller, N. J. Siewierina, B. F. Stachiejew, J. W. Staniukowicz, W. P. Wiedina, G. D. Werwes, W. W. Witt.

i estetycznych, można prostować i uzupełniać pojedyncze fakty — ale przecież dopiero wówczas, gdy jest już podręcznik. Z tego też względu wysoko ocenić trzeba próbę i odwagę autorów radzieckich.

Sama zasada budowy podręcznika, w której wyodrębniają się syntetyczne ujęcia kolejnych epok, uzupełnione następnie szczegółowym przedstawieniem twórczości najwybitniejszych pisarzy — wydaje się niedyskusyjna. Widzenie całościowe, poparte zbliżeniami, daje bowiem znacznie więcej korzyści niż prezentowanie w podręczniku kolejno wszystkich sylwetek. W tej ostatniej wersji podręcznik, będący sumą pojedynczych portretów, musiałby eksponować biografie twórców i nie docierałby do istotnych cech procesu dziejowego. Na korzyść więc autorów omawianego kompendium zapisać należy fakt, że wybrali drogę dla obcokrajowców znacznie trudniejszą, a niekiedy wręcz niemożliwą do przebrnięcia. Zasada zbliżeń pociąga za sobą konieczność eksponowania warsztatu pisarza, ogólnych założeń estetycznych, zapisanych w językowej strukturze utworów. Tymczasem materiał egzemplifikacyjny, jakim się dysponuje, podlega istotnym zniekształceniom już z tej racji, że trzeba posługiwać się tłumaczeniami. Każde zaś tłumaczenie, nawet najlepsze, ze względu chociażby na różnice systemów językowych, tworzy nowe wartości formalne, nowe struktury, odległe niekiedy od właściwości oryginału. Dlatego też nie część ogólna, lecz sylwetki przysporzyć musiały autorom najwięcej kłopotów.

Dyskusję z założeniami tomu 2 *Historii literatury polskiej* pragnę zacząć od kilku kwestii ogólnych. Nie będę wszczynał sporów periodyzacyjnych. Każda zresztą periodyzacja jest próbą narzucenia pewnych schematów intelektualnych na żywy proces rozwoju literackiego. Schematy owe mogą być ścisłe tylko w pewnym przybliżeniu, a za cel mają ułatwienie samego wykładu. W omawianym tomie podręcznika niektóre propozycje periodyzacyjne uległy pewnej fetyszyzacji: liczą się daty, a nie cechy stylistyczne czy estetyczne. Linie podziałów przebiegają często niezależnie od rozwoju prądów literackich. To prawda, że literatura polska przełomu XIX i XX w. dostarcza szczególnie dużo powodów uniemożliwiających podziały niedyskusyjne. W naszej praktyce badawczej ustaliło się przekonanie, że dla lat dziewięćdziesiątych XIX i początku XX w. najbardziej charakterystycznym zjawiskiem jest wzajemne przenikanie się nowych kierunków i tendencji, współobecność różnych technik warsztatowych w twórczości niekiedy tego samego pisarza. Obraz ten ulega dalszemu skomplikowaniu przez sam fakt, że żyją jeszcze i tworzą pisarze starszej generacji, związanej z epoką realizmu i naturalizmu. Najznakomitsze ich dzieła powstają równocześnie bądź w bezpośrednim sąsiedztwie z reprezentatywnymi utworami pisarzy generacji młodszej.

Rygorystyczne potraktowanie granicznych dat periodyzacyjnych przez autorów *Historii literatury polskiej* przyniosło szereg kłopotliwych rozwiązań właśnie w okresie, który nazywamy często przełomem antypozytywistycznym. Nie został bowiem wyodrębniony — od strony chronologicznej jest to zawsze rzecz dyskusyjna — pewien ważki etap przemian w literaturze, zapisany wpływem estetyki naturalizmu.

Jeśli nawet naturalizm traktować będziemy jako modyfikację w ogólnym wzorcu literatury realistycznej, to i tak nie zniknie ani jego odrębność metodologiczna, ani odrębność postawy światopoglądowej i estetycznej. Nie da się także pominąć jego znaczenia dla dalszego rozwoju naszej literatury. Pojęcie realizmu — bardzo szerokie i ogólne — jakim posługują się autorzy *Historii literatury polskiej,* utrudnia, a nie ułatwia zrozumienia przemian zachodzących pod koniec XIX wieku. Można się nawet zgodzić, że naturalizm jako kierunek literacki stojący na pograniczu dwóch epok bliższy jest w swych założeniach tradycji realistycznej. Stanowi jednak pewną zwartą jakość, aktywną i w latach późniejszych, której pominąć nie można.

W radzieckim podręczniku, zwłaszcza w tomie 2, mówi się o naturalizmie przy próbie syntezy epoki — raczej jako o grupie pisarzy związanej z „Wędrowcem". Do naturalistów zaliczony jest zarówno Sygietyński, Gruszecki jak i Witkiewicz (s. 9). Co więcej — sami naturaliści uznani zostaną za pierwszych wyznawców hasła „sztuki dla sztuki". Na to przekonanie złożyły się skomplikowane w swym rodowodzie poglądy Witkiewicza i manifestowana przez naturalistów niechęć do literatury tendencyjnej. Ani Witkiewicz, ani tym bardziej Sygietyński w swoich szkicach literackich nie propagowali jednak hasła sztuki „czystej". Zbyt głęboko byli związani z życiem społecznym epoki, z głównymi jej konfliktami. Ograniczenie komentarza autorskiego w dziele, stałe podkreślanie roli bezpośredniej obserwacji, walka o obiektywizm — wszystko to niewiele ma wspólnego z późniejszymi manifestacjami młodopolskimi. W sposób istotny natomiast oddziałało na przemianę poglądów estetycznych pokolenia Prusa i Orzeszkowej — z jednej strony, z drugiej — stworzyło pretekst do ataku na literaturę tendencyjną w wystąpieniach Górskiego, Przybyszewskiego i Przesmyckiego. Jednakże tylko pretekst. Inna bowiem była podstawa estetyczna i ideowa owego ataku.

Niezbyt precyzyjne rozważenie sprawy naturalizmu ma w omawianym podręczniku dwojakie skutki. Po pierwsze — rozdzielono naturalistów naszych, prezentując ich sylwetki w obu tomach. Dygasiński ze względu na datę urodzenia, a nie na datę debiutu literackiego, znalazł się w gronie pozytywistów, Zapolska zaś umieszczona została w tomie 2 po Tetmajerze, Kasprowiczu, Reymoncie i Orkanie. Po drugie — twórczość obojga pisarzy omówiono w kategoriach właściwych dla Prusa i Orzeszkowej, bez wydobycia właściwości warsztatu naturalistycznego.

Można znaleźć wiele powodów przemawiających za wyodrębnieniem etapu naturalistycznej ofensywy. Przede wszystkim pisarze naturaliści przyczynili się do pogłębienia krytyki społeczeństwa burżuazyjnego. Zapisali w swej twórczości wystąpienie ostrych konfliktów klasowych między proletariatem a burżuazją. To oni wprowadzili na szerszą skalę życie robotnika jako temat do literatury (*Germinal* Zoli, u nas — *Krety* czy *Hutnik* Gruszeckiego). Swą obserwacją objęli także życie chłopów i służby folwarcznej (częste tematy w opowiadaniach i powieściach Dygasińskiego). W przedstawieniu burżuazji przeważa u nich tonacja satyryczno-demaskatorska (twórczość Zapolskiej). Przyniosło to w rezultacie znaczne rozszerzenie horyzontów społecznej obserwacji w literaturze. Zainteresowanie „nizinami" było zjawiskiem o szerokim zasięgu, wpłynęło także na twórczość pisarzy z pokolenia Prusa i Orzeszkowej. Oczywiście widzenie spraw społecznych przez naturalistów miało swoje ograniczenia, lecz na tle najbliższej im tradycji literackiej było aktem odwagi o dużej doniosłości.

Naturalizm przyniósł także odkrywcze wartości w zakresie doskonalenia warsztatu pisarza. Dotyczy to zwłaszcza wzrostu znaczenia bezpośredniej obserwacji, niekiedy drobiazgowej i uciążliwej, lecz zawsze odważnej, unikającej pięknych, choć fałszywych konstrukcji, zmierzającej ku — jak to nazywali — „dokumentowi społecznemu". Postulowany obiektywizm przy podejmowaniu obserwacji był zwrócony przeciwko modelowi literatury tendencyjnej, przezwyciężonej już przez wielkich realistów, lecz panującej nadal w twórczości pisarzy trzeciorzędnych.

Trudno także nie doceniać znaczenia naturalistów w przezwyciężeniu tradycyjnej koncepcji bohatera w literaturze. Biologiczne i środowiskowe zdeterminowanie losów człowieka prowadziło do znanych ograniczeń interpretacyjnych, równocześnie jednak stanowiło punkt zwrotny w refleksji nad istotą ludzkiej natury. Następcy naturalistów wielekroć do tych zdobyczy powracali, wykorzystując je już do nowych potrzeb. Bez tradycji naturalistycznej trudne byłyby do wyjaśnienia nie-

które elementy w twórczości Nałkowskiej, Uniłowskiego czy pisarzy z grupy Przedmieście, choć nie oznacza to prostych powtórzeń tamtych poczynań.

Warto także pamiętać, że pokolenie Młodej Polski wiąże z naturalistami wspólna niechęć do burżuazji, jej obyczajów i zakłamanej moralności, że hasło „sztuki czystej", choć nie wyrosło z naturalistycznego postulatu obiektywizmu, zawiera w sobie nie tylko manifestację tendencji „arystokratyczno-elitarnych" w sensie społecznym. Arystokratyzm braci artystycznej był bowiem dość szczególnej próby — wynikał z pogardy dla filistra, elitarność zaś tłumaczy się niechęcią do tworzenia literatury zaspokajającej jego potrzeby i przyzwyczajenia. Sądzę nawet, że mniej było sprzeczności między ową linią „dekadencko-arystokratyczną", jak ją określają autorzy podręcznika, a linią literatury społecznie zaangażowanej (s. 17) w okresie Młodej Polski niż między tą ostatnią a całą tradycją prozy popowstaniowej.

Dlatego też stałe przymierzanie nowych tendencji w literaturze końca XIX w. do wielkich zdobyczy realizmu krytycznego, przy czym zawsze jest to przymiarka wartościująca, nie wydaje się właściwe ani wystarczające. Nurt literatury społecznie zaangażowanej w okresie Młodej Polski nie jest prostą kontynuacją wcześniejszego realizmu. Adaptowane do potrzeb owej literatury elementy naturalizmu, impresjonistycznej nastrojowości, posługiwanie się symbolem — nie świadczą bynajmniej o obniżeniu lotów. Elementy te u wybitnych pisarzy okresu Młodej Polski zostały funkcjonalnie wtopione w strukturę dzieła i zwykle wzmacniają, a nie osłabiają jego wymowy, potęgują siłę ekspresji. Z tych też względów oceniać je trzeba pozytywnie. W omawianym tu podręczniku zdobycze realizmu lat osiemdziesiątych uległy swoistej petryfikacji, służą jako jedyna skala ocen późniejszych rozwiązań. Co nie jest podobne do owego wzorca, staje się często wątpliwe. Ten typ wartościowania spotkać możemy także przy ocenie poezji okresu Młodej Polski. „Symboliczna semantyczna struktura wypowiedzi poetyckiej, oparta na dwuplanowości, niejednoznaczności obrazu, stosowana jest z reguły w wierszach, ze względu na ich zasadniczy charakter impresjonistycznych, »odtwarzających nastrój« [...]. Pojawiają się dziwaczne epitety i metafory, oparte na zbliżeniu tego, co abstrakcyjne i konkretne, na asocjacyjnej zmianie znaczenia [...]" (s. 19).

Jednoznaczność obrazu w liryce nie jest niewątpliwie największą zasługą twórcy. Stąd też omawiane tu praktyki poetów młodopolskich były wyraźnym postępem i otwierały nowe drogi przed liryką. Nie mówię tego o estetycznej jakości poszczególnych rozwiązań, lecz o samej zasadzie. Poezja polska aż do dnia dzisiejszego zasadzie tej pozostała wierna. Nie zrywała z nią w dwudziestoleciu międzywojennym ani twórczość Iwaszkiewicza, ani Przybosia.

Posługiwanie się szerokim i trochę ahistorycznym pojęciem realizmu odbiło się także w interpretacjach szczegółowych, w przedstawieniu sylwetek wybranych pisarzy. Dotyczy to zarówno twórczości Zapolskiej jak i Żeromskiego czy Reymonta. Dokładna analiza twórczości tych pisarzy jest tylko wówczas możliwa, jeśli potrafimy odpowiedzieć na pytanie, jakie modyfikacje wprowadzili oni do wzorców zastanych, czym wzbogacili ogólny dorobek sztuki pisarskiej swoich czasów. Nurt realistyczny prozy lat 1891—1914 jest zjawiskiem interesującym nie w tym, w czym przypomina twórczość Orzeszkowej, Sienkiewicza czy Prusa, lecz w tym właśnie, w czym się od nich różni. Myślę, że jest to także istotna zasada metodologiczna w odniesieniu do prozy lat 1918—1939, gdzie — znów ważąc na szali wartości prozy realistycznej, psychologicznej czy kreacjonistycznej — akcentują autorzy omawianego podręcznika to przede wszystkim, co owe kierunki różni, a nie to, co w zakresie rozwiązań ogólnych łączy Dąbrowską, Nałkowską i Schulza.

Jednostronne określenie charakteru poezji Młodej Polski jako hołdującej ten-

dencjom dekadencko-arystokratycznym ułatwione zostało przez przeniesienie omówienia twórczości Staffa do dwudziestolecia międzywojennego. To prawda, że był poetą trzech pokoleń, posiadającym znakomitą zdolność reinkarnacji. O konieczności umieszczenia go w okresie Młodej Polski decyduje jednak wiele czynników. Chodzi zarówno o pewne właściwości stylistyczne, którym pozostał wierny do końca życia (typ metaforyki, symboliczna wieloznaczność obrazu), o właściwości jego wyobraźni, jak i o stosunek poety do świata otaczającego. Przesunięcie to zubożyło obraz poezji młodopolskiej. Tendencje dekadenckie znalazły w niej przecież właściwą przeciwwagę w nietzscheańskiej pochwale woli mocy, a później w stoicyzmie, w odkryciu prostoty. Zubożeniem obrazu Młodej Polski było także przeniesienie sylwetki Boya-Żeleńskiego do dwudziestolecia. Jego *Słówka* i działalność w „Zielonym Baloniku" to także istotna część panoramy literackiej okresu poprzedniego. Bezkolizyjne wejście Staffa i Boya w okres dwudziestolecia międzywojennego świadczy tylko — o czym pisał Kazimierz Wyka [2] — że próg między tymi epokami nie był taki wysoki, jak się to często wydaje. Właściwe zrozumienie ich twórczości jest jednak możliwe tylko w połączeniu z podłożem, z którego wyrośli.

Niezależnie od owych przesunięć w zakresie chronologicznych podziałów, o których mówiłem, można zauważyć jeszcze jedną, znamienną dążność, odbijającą się zwłaszcza w rysowaniu sylwetek poszczególnych pisarzy. Jeśli przy próbie syntezy epoki pewne zjawiska uzyskiwały negatywną ocenę, to przy konstruowaniu sylwetki pisarza wydobywają autorzy zwykle inne elementy, wyraźnie postępowe, które często kłócą się z sądami wyrażonymi na początku. Tak np. interpretacja rewolucyjnych wierszy Tetmajera (s. 57) nie może być wyjaśniona na tle uwag ogólnych o modernizmie i dekadentyzmie, tłumaczy się natomiast w pełni, jeśli przywołamy niechęć do kultury mieszczańskiej. Na tym tle bardziej zrozumiała staje się *Modlitwa episiera* Kasprowicza i wiersze Staffa z tomu *Ptakom niebieskim*. Wyolbrzymieniu uległo także znaczenie powiązań Kasprowicza z socjalistami (s. 63), trudne byłoby do podtrzymania twierdzenie, że utopia pojawia się w twórczości Żeromskiego dopiero po r. 1905 (s. 160), jej wcześniejsze ślady odnajdziemy bowiem już w *Promieniu* (1898), a także w *Ludziach bezdomnych* (1900). Co najwyżej można mówić o nasileniu samego zjawiska.

Do przesadnych interpretacji zaliczyć trzeba także stwierdzenie — traktowane zresztą jako sąd wartościujący, negatywny — o subiektywnym charakterze liryki ekspresjonistów (s. 177). Liryka z natury swej jest subiektywna, a próby konstruowania „liryki obiektywnej" omawiać można tylko na prawach eksperymentu, nie zaś wzorca. Stąd też przesadą wydaje się twierdzenie o zbieżności liryki Broniewskiego z rozwojem „literatury realizmu socjalistycznego" (s. 191), nawet jeśli się ową zbieżność widzi w umiejętności łączenia nowatorstwa z tradycją literacką. Pojęcie realizmu socjalistycznego nie wydaje się tutaj, w odniesieniu do liryki, dość precyzyjne.

W obrazie poezji dwudziestolecia międzywojennego niewystarczająca, a niekiedy wręcz skąpa jest charakterystyka kierunków awangardowych. Nie chodzi tutaj o pominięcie pewnych nazwisk, bo wszyscy ważniejsi twórcy zostali przywołani (Młodożeniec, Watt, Przyboś, Peiper, Brzękowski, Ważyk, Kurek, Miłosz, Czechowicz itd.), lecz o dość pobieżną analizę tych tendencji. Jest rzeczą znamienną, że wśród sylwetek wzbogacających obraz epoki nie ma ani Przybosia, ani Witkacego. Tymczasem kierunki awangardowe odegrały ważną rolę w dalszym rozwoju polskiej

---

[2] K. Wyka, *O jedności i różności literatury polskiej XX wieku*. „Miesięcznik Literacki" 1969, nr 2, s. 38.

poezji i one to, pośrednio lub bezpośrednio, patronowały najciekawszym poczynaniom poetyckim po drugiej wojnie światowej. Wartości przez owe kierunki wniesione sprawdziły się w literaturze Polski Ludowej może nawet w większym stopniu niż wielu autorów, których sylwetki przedstawiono osobno w omawianym podręczniku. Źródło przytoczonych tu niedostatków jest wspólne, mianowicie pewna nieufność — gotów jestem się zgodzić, że czasami uzasadniona — do wszelkich eksperymentów formalnych. Trudno jednak nie doceniać ich znaczenia w samym procesie rozwoju literatury.

Z recenzyjnego obowiązku muszę także zwrócić uwagę na pewne nieścisłości w podawaniu faktów. Usprawiedliwieniem dla autorów jest oczywiście to, że opracowywali — zwłaszcza jeśli chodzi o dwudziestolecie międzywojenne — materiał jeszcze świeży, w którym wiele faktów wymaga sprawdzenia. Myślę jednak, że można było części pomyłek uniknąć, ustalając jednolite zasady porządku chronologicznego. Przy części dzieł podawane są np. daty pierwodruków w czasopismach, bez wyjaśnienia, że chodzi o pierwodruk, przy części zaś daty wydań książkowych. Wiadomo przecież — jak w wypadku Dąbrowskiej i jej *Nocy i dni* — że pierwodruk w czasopiśmie nie odpowiada w pełni wersji książkowej. Zdarzają się i inne nieporozumienia. Tak np. *Klątwa* Wyspiańskiego została zaliczona do dramatów antycznych i wymieniona obok *Meleagera*, *Protesilasa i Laodamii* (s. 118), podobnie zresztą jak *Sędziowie* (s. 120).

Choć tego typu potknięć jest więcej w omawianym tomie, nie one przecież decydują o ostatecznej ocenie całości. Najsilniejszą bowiem stroną radzieckiego opracowania dziejów naszej literatury jest właśnie bogata faktografia. Dotyczy to zarówno syntetycznych ujęć wyróżnionych okresów jak i poszczególnych sylwetek. W ujęciach syntetycznych na podkreślenie zasługują charakterystyki czasopiśmiennictwa literackiego, oceny ważniejszych wystąpień krytycznych, prezentacje krytyków literackich. Bogaty jest także ilościowo zakres przywołanych nazwisk i zasygnalizowanych utworów. Przy opracowywaniu sylwetek wybranych pisarzy korzystali autorzy podręcznika z polskich prac źródłowych, ze wspomnień i pamiętników, i nie powielali tylko powszechnie dostępnych informacji encyklopedycznych. Dobra znajomość naszej literatury naukowej, rzetelność i lojalność w przedstawianiu wielu trudnych spraw z okresu dwudziestolecia międzywojennego (np. informacje o tragicznym losie Wandurskiego, Standego, Jasieńskiego, o aresztowaniu Broniewskiego w 1940 r.) decydują o wartości radzieckiej *Historii literatury polskiej*.

Panorama naszej literatury zaprezentowana w podręczniku wypadła więc interesująco: omówiono lub zasygnalizowano wszystkie ważniejsze kierunki jej rozwoju. Przy charakterystyce zjawisk w okresie dwudziestolecia międzywojennego wzięto pod uwagę prawie wszystkie, niekiedy całkiem peryferyjne, regionalne ugrupowania literackie, wspomniane zostały ważniejsze dyskusje i polemiki, których wpływ na dalszy rozwój literatury został potwierdzony przez historię. Nadaje to podręcznikowi autentyczną wartość i mimo jednostronnych niekiedy ocen, mimo naturalnych trudności w określeniu i prezentacji przeobrażeń języka artystycznego (zwłaszcza w poezji) — autorzy dobrze zasłużyli się naszej kulturze, przyczyniając się do pogłębienia jej znajomości w Związku Radzieckim.

Stanisław Burkot

Z DZIEJÓW MARKSISTOWSKIEJ DOKTRYNY ESTETYCZNEJ
(ROZWAŻANIA TYPOLOGICZNE)

Od rewolucji październikowej upłynęło lat z górą pięćdziesiąt; dzieje myśli marksistowskiej w zakresie estetyki — jeśli za punkt wyjścia przyjąć uwagi Marksa rozrzucone w *Rękopisach ekonomiczno-filozoficznych* — liczą lat sto dwadzieścia osiem. Dzieje te były oraz są nadal tak burzliwe i złożone, że wyjątkowo trudno ująć je w ramy takiego historycznego wywodu, by tworzył on strukturę koherentną. Trudności owe nie usprawiedliwiają wszakże uderzających zaniedbań teoretyczno-historycznych; stan badań marksologicznych w dziedzinie estetyki jest wciąż wysoce niezadowalający. To, co napisano dotąd, wyjąwszy niektóre rozprawy monograficzne poświęcone myśli Marksowskiej, jest rzadko dobre. Co gorzej, brak jest rzetelnych opracowań poglądów estetycznych takich autorów, jak np. Gramsci, Caudwell, Lukács, i nie ma ani jednej monografii poświęconej myśli estetycznej w kręgach socjalistycznych czasu Marksa i Engelsa, II Międzynarodówki czy też w okresie późniejszym, zwłaszcza w ZSRR [1].

Kiedy próbuje się podjąć szkicowe choćby próby historycznego przedstawienia marksistowskiej doktryny estetycznej, słyszy się tyleż w USA i na zachodzie Europy co i u nas głosy sceptyczne czy też ostrzegawcze, iż doktryna taka nigdy naprawdę nie istniała ani też nie istnieje dzisiaj. Znamienny i paradoksalny jest fakt, że głosom tym, często w tych samych ośrodkach, towarzyszą inne, atakujące marksistowską doktrynę estetyczną za jej dogmatyzm i skostnienie, za jej zadufane przeświadczenie, iż w ostatnich stu latach ona właśnie reprezentuje najlepszy i najpełniejszy system wiedzy. Zarzuty pierwszego rodzaju odwołują się do Marksowskich *disiecta membra*, tyczących się sztuki i piękna, oraz do wielu skłóconych ze sobą propozycji, w które obfitują dalsze losy owej pozornie jednolitej koncepcji. Zarzuty drugiego rodzaju skierowane są przeciw nazbyt jednolitej, nazbyt doktrynalnej strukturze estetyki marksistowskiej. Są to pretensje sprzeczne, ale jeśli odnieść je do właściwych przedmiotów badania, sprzeczność znika. Nie ulega bowiem wątpliwości, że inne refleksje krytyczne budzi całość dziejów owej doktryny, a inne — o ileż krótsza historia koncepcji radzieckich w latach 1936—1953 i wzorowanych na nich w tymże czasie gdzie indziej estetycznych stereotypów.

Jeśli przyjąć atoli tę poprawkę, to odpadają zarzuty drugiego rodzaju. Są one dzisiaj silniejsze niż przeciwstawne im zastrzeżenia; źródłem ich jest niewygasła jeszcze do końca orientacja typu stalinowsko-żdanowowskiego, która myśli marksistowskiej przyniosła mało korzyści (odrzucenie monopolu RAPP-istów jako reprezentantów jedynie jakoby godziwej, partyjnie uprawianej estetyki) w obliczu mnóstwa szkód, z których trzeba się leczyć po dzień dzisiejszy. M. in. tu leży źródło żenujących „skandali estetycznych” tego typu co książka Lukácsa *Wider den missverstandenen Realismus* (1958, wydana w Hamburgu), chociaż broniła uparcie rea-

---

[1] Zob. załącznik bibliograficzny do mego artykułu pt. *Zamiast wstępu* („Studia Estetyczne” t. 5 (1968)). Do pozycji tam wymienionych można jeszcze dorzucić: О. Семеновский, *Марксистская критика и партийность литературы. Из истории литературно-эстетической борьбы предоктябрьской эпохи*. Кишинев 1966. — П. А. Николаева, *Эстетика и литературные теории Г. Плеханова*. Москва 1968. — *Из истории советской эстетической мысли. Сборник статей*. Москва 1967. — Numer specjalny „Le Mouvement Social” (1967, nr 59), poświęcony *Critique littéraire et socialisme au tournant du siècle*. — D. N. Margolis, *The Function of Literature. A Study of Ch. Caudwell's Aesthetics*. New York 1969.

lizmu przeciw modernizmowi, czy też — jeszcze słynniejsza książka Garaudy'ego *Réalisme sans rivages* (1963), która zaszokowała zachód Europy... aprobatą twórczości Picassa i Kafki przez badacza-komunistę. Ponieważ przeświadczenie o jedno-jednoznacznym, zuniformizowanym czy nawet zbiurokratyzowanym charakterze marksistowskiej doktryny estetycznej wciąż ciąży nad sposobem podejścia do niej zarówno pośród jej namiętnych przeciwników jak i zainteresowanych nią myślicieli, artykuł ten kładzie nacisk właśnie na ujawnienie zróżnicowania oraz bogactwa tyleż pytań co odpowiedzi charakterystycznych dla *oeuvre* tych, których zwykło uważać się za estetyków-marksistów i którzy sami się za takich uważali. Nie usuwa to wszakże zarzutów pierwszego rodzaju; wręcz przeciwnie, uwydatnia ich wagę [2].

Inaczej niż to robiono dotąd, zarówno w opracowaniach marksistowskich (głównie w ZSRR) jak w niemarksistowskich, pisanych najczęściej z pozycji nieprzychylnych, skoncentruję się na zagadnieniach ściśle estetycznych, i to podstawowych dla tej dyscypliny. Nie będę zaś rozważał problematyki teoretyczno- i krytycznoliterackiej, choć zdaję sobie sprawę, iż zajmowała ona i nadal zajmuje szczególne miejsce w marksistowskich refleksjach o sztuce. Kolejno przedstawię zatem — w ujęciu systematyzującym i typologizującym, opierając się na propozycjach XIX- i XX-wiecznych — zasób odpowiedzi udzielanych przez marksistów na następujące pytania:

1) Jakie można wskazać źródła sztuki pierwotnej? 2) Co stanowi tzw. istotny, czyli konstytutywny, moment przedmiotu estetycznego czy — węziej formułując — dzieła sztuki? 3) Co pojmuje się przez realizm w sensie estetycznym? 4) Jak zaleca się interpretować i wyjaśniać zależność sztuki od warunków społecznych? 5) Jakie wskazuje się główne funkcje sztuki? 6) Jakie proponuje się kryteria oceny? 7) Co uważa się za właściwy przedmiot badań estetyki i jaką stosuje się metodę?

Owych siedem pytań nie wyczerpuje oczywiście problematyki estetycznej zawartej w dziejach doktryny. Stanowi wszakże dogodny materiał wyjściowy dla polemiki z obu zresztą odmianami zastrzeżeń, które przytoczyłem na wstępie. Trzeba tu wszakże wyraźnie podkreślić, że dokonując typologicznej interpretacji muszę z konieczności gwałcić materiał historyczny. Poszczególne referowane tu tezy należące do danego *oeuvre* teoretycznego czy krytycznego zyskują pełny sens oczywiście w swoim kształcie historycznym. Nie sądzę jednak, bym wybierając taką metodę badawczą deformował referowane rozwiązania. Z punktu widzenia zaś celu, który sobie tu wyznaczyłem, istotne są tyleż inwarianty co określone, często nawet przeciwstawne, warianty w proponowanych rozwiązaniach. Nie trzeba tu natomiast dowodzić zasadności i płodności interpretacji typologicznej. Ten sposób ujęcia przedmiotu badań nie jest *nb.* tylko metamarksistowski. Marksistowska metodologia, jak myślę, wcale nie wyklucza typologicznych cięć dokonywanych na materiale historycznym w zgodzie z jego dominantami.

Ad 1. Wydawałoby się, że jakkolwiek marksiści mogliby się różnić między sobą w rozważaniach szczegółowych, muszą dać na to pytanie jedyną odpowiedź: źródła sztuki są charakteru społecznego. Uderzające jest wszakże zjawisko, że Kautsky i Kelles-Krauz proponowali koncepcję „instynktu estetycznego", tzn. wrodzonej gatunkowi ludzkiemu dyspozycji, która przejawia się w określonych potrzebach i reakcjach. Plechanow nie formułował owej tezy w sposób jednoznaczny, ale w jego *Listach bez adresu* również pojawia się ów motyw. W okresie znacznie

---

[2] Tę kwestię próbowałem podjąć szerzej we wspomnianym już artykule *Zamiast wstępu*. Do zagadnienia tego powrócę na zamknięcie obecnych rozważań.

późniejszym Christopher Caudwell (*Illusion and reality*, 1947) podjął rozważania idące w tym samym kierunku, wskazując na wrodzone człowiekowi poczucie rytmu i potrzebę ekspresji leżące u źródeł poezji. Wszakże Caudwell, podobnie jak Plechanow, podkreślał jednocześnie, że naturalne dyspozycje (związane z instynktami i emocjami) aktualizują się dzięki procesom społecznym, głównie dzięki pracy. O ile dla Kautsky'ego i Kelles-Krauza instynkt estetyczny jest kontynuacją analogicznego popędu zwierzęcego, o tyle już u Plechanowa manifestacje estetyczne traktowane są jako zjawisko swoiście ludzkie, o charakterze kulturowym. Przyjmując, że narodziny doświadczeń artystycznych i estetycznych mają miejsce w życiu społecznym, nie przesądza się jednak, że sztuka ma źródła jedynie kulturowe. Mianowicie u podłoża jej można wskazać jakości estetyczne, właściwe tworom przyrody, stanowiące wzór dla działań artystycznych. To, co Kautsky upatrywał w podmiocie jako dyspozycje niejako prespołeczne, w wydaniu np. Lu Märten (*Wesen und Veränderung der Formen und Künste*, 1949), Todora Pawłowa (*Общая теория искусства*, 1937) oraz radzieckich badaczy zwanych „*prirodnikami*"[3] stanowi rudymentarną, prespołeczną rzeczywistość estetyczną w sferze przedmiotowej. Z przedstawicielami tego kierunku badawczego walczyli „*obszczestwienniki*", wedle których pochodzenie sztuki jako zjawiska kulturowego jest punktem wyjściowym rozważań estetycznych. Natura — wedle tej koncepcji — staje się estetyczna dopiero w świetle doświadczeń społecznych.

Niemniej i pośród „*obszczestwiennikow*" nie ma zgody. Jeśli nazwę tę, zrodzoną w trakcie niedawnych dyskusji radzieckich, rozciągniemy na wszystkich tych autorów marksistowskich, którzy bronili poglądu, iż zmysł artystyczny wyprzedza estetyczny, iż sztuka rodzi się w procesie przyswajania świata przez człowieka pierwotnego — to otwarta wciąż pozostawała kwestia, które to elementy życia społecznego decydowały o ukształtowaniu się sztuki. Dla Lu Märten praca jest momentem kluczowym i właściwie wyłącznym, dla Moisieja Kagana (*Лекции по марксистско-ленинской эстетике*. Cz. 2, 1964) równie istotne, a kto wie, czy nie istotniejsze, są procesy poznawcze, tzw. symboliczno-ejdetyczne obrazy przekazujące informację fundamentalną dla orientacji życiowej. Ernst Fischer (*Von der Notwendigkeit der Kunst*, 1959) kładzie nacisk na współgranie wielu czynników, akcentując trzy z nich szczególnie: produkcję, magię i potrzeby erotyczne. Najpełniejszy dotąd wykład marksistowski tyczący narodzin sztuki, który dał György Lukács w *Die Eigenart des Aesthetischen* (1963) mówi o pracy i magii jako elementach polarnych i zarazem wzajemnie się podtrzymujących. Lukács stawia przy tym zagadnienie pochodzenia sztuki w sposób metodologiczny; to, co gdzie indziej krystalizowało się jedynie w sposobie formułowania problemów, u niego zyskuje pełną samowiedzę badawczą. Dla Lukácsa pytanie o pochodzenie sztuki jest pytaniem genetyczno-strukturalnym. Ponieważ zagadnienie to ująłem podobnie jak Lukács, posłużę się moją terminologią: czynniki sztukotwórcze ująć trzeba w podwójnej optyce, tzn. jako bodźce zewnętrzne (przede wszystkim produkcja i magia) oraz jako elementy już zinterioryzowane, tzn. określone właściwości odpowiadające tamtym bodźcom zewnętrznym. Mam tu na uwadze przede wszystkim rytm, proporcję, symetrię, składające się na strukturę formalną danego przedmiotu, oraz jego treści symboliczne, przekształcające się z czasem w *mimesis*, tzn. — co m. in. uwypuklił Lukács — w świat fikcjonalny przeciwstawny światu realnemu i zarazem do niego paralelny.

---

[3] Zob. S. Morawski, *Między tradycją a wizją przyszłości*. Warszawa 1967, rozdz. 2.

Ad 2. W dyskusjach radzieckich „*prirodnikow*” i „*obszczestwiennikow*” zagadnienia narodzin sztuki i jej elementów konstytutywnych nie wiązały się ze sobą, choćby z tego względu, że wszyscy ich uczestnicy łudzili się, iż rozstrzygając problem genezy (czynników w stosunku do sztuki zewnętrznych) odpowiadają zarazem na pytanie: co odróżnia sztukę od niesztuki. Natomiast w rozważaniach Caudwella, Pawłowa, Fischera, Kagana i Lukácsa problem pierwszy wiódł do określonych rozwiązań dotyczących problemu drugiego. Można by zaryzykować twierdzenie, że odpowiedź na pytanie, „czym jest sztuka”, w pewnej mierze wyprzedzała i determinowała odpowiedź na pytanie, „jak powstała”.

Metodyczne analizy poświęcone definicji sztuki są wynikiem przede wszystkim ostatnich dziesięcioleci w ramach marksizmu radzieckiego, bułgarskiego, włoskiego czy polskiego. Nietrudno jednak sprawdzić, że niemal każdy z marksistów piszących o kwestiach estetycznych posługiwał się mniej lub bardziej wyartykułowaną koncepcją sztuki. Z wywodów Plechanowa, zwłaszcza z jego polemiki skierowanej przeciw rosyjskim „oświecicielom”, można było wywieść tezę, iż każda definicja sztuki jest czasowo i społecznie ograniczona. Plechanow tezy tej nie sformułował; natomiast w oparciu o znacznie szerszą wiedzę oraz o późniejsze tezy z kontrowersji filozoficznych wokół tzw. esencjalizmu Antonio Banfi (*Filosofia dell'arte*, 1962) ostrzegał przed ustalaniem nie tylko, czym ma być sztuka (co wydaje się ze wszechmiar godne uznania), ale także, czym była i jest. Banfi powiadał, że pytanie tego rodzaju jest „pregalilejskie”. Inne rozwiązanie proponują ci, którzy szukają dotarcia do definicji sztuki poprzez analizę przeżycia artystycznego i estetycznego. O Caudwellu wspomniałem już w związku z jego koncepcją narodzin poezji. W jego refleksjach ekspresja, związana z mechanizmem uzewnętrzniania nieświadomego (freudowskie „*Unbewusste*”), stanowi dominantę sztuki, przy czym ta ostatnia pojmowana jest przede wszystkim jako proces twórczy, którego śladem jest dzieło. Artysta odkrywa siebie socjalizując instynkty i emocje; przy tym jednocześnie wyraża i organizuje zastaną „świadomość kolektywną”. Istotą procesu twórczego (sztuki) jest więc funkcja tymczasowego godzenia stałych napięć między potrzebami naturalnymi a wymogami kultury.

Szczególną odmianę tego rodzaju interpretacji dał Karl Liebknecht w spornym rozdziale o sztuce zawartym w jego filozoficznej pracy pt. *Studien über Bewegungsgesetze der gesellschaftlichen Entwicklung* (1922). Liebknecht wprawdzie zestawiał proces twórczy z marzeniem sennym, ale nie odwoływał się do Freuda. Kładł również nacisk na ekspresyjny charakter procesu twórczego, ale swoistości zjawisk estetycznych dopatrywał się przede wszystkim w funkcji dzieła, tzn. przekazu ewokującego u odbiorców coś w rodzaju parakoncepcji (parawizji), słowem, dziełem sztuki staje się utwór dopiero wówczas, kiedy twórca „zaraża” swych adresatów. Treść (m. in. także realistyczną) czy też takie lub owe środki wyrazowe Liebknecht uważał za elementy składowe nadrzędnego procesu kształtowania („*Formung*”), którego podstawą są dwa pozornie tylko wyłączające się cele, a mianowicie: przetworzenie materiału życiowego w rzeczywistość artystyczną oraz tendencyjne ujęcie, tak, by choć w części spotęgować poczucie harmonii wewnętrznej odbiorców. Służyć temu miała m. in. tendencja rewolucyjna jako jeden z najdojrzalszych wyrazów ogólnoludzkiego popędu ku doskonałości. Ekspresja tego popędu, według Liebknechta, jest stokroć istotniejsza dla sztuki niż jakakolwiek najkunsztowniejsza konstrukcja formalna.

Do tej samej grupy badaczy, nastawionych na analizę przedmiotu estetycznego poprzez uchwycenie cech swoistych i istotnych dla warunków podmiotowych, należy zaliczyć Jurija Burowa, Leonida Stołowicza czy Kagana głoszących, że o sztuce

stanowi poruszenie oraz zaktywizowanie wszystkich władz psychicznych, syntetycznie i harmonijnie współdziałających, wyzwalających maksimum energii wewnętrznej. Nie jest to wszelako koncepcja czysto subiektywistyczna; bowiem każdy z nich wskazuje zarazem pewne szczególne elementy w samych przedmiotach, narzucające niejako reakcje wyzwolone z jednostronności intelektualnej, manipulacyjnej, konatywnej i hedonicznej (sfery: myśli, działania, dążeń i przyjemności). Powraca się tu zatem do tezy Gorkiego o „*czełowiekowiedienii*", tzn. do bogatych, żywych i konkretnych treści jako źródła tamtych reakcji o charakterze harmonijnym, albo też po prostu do Bielinskiego, do jego poheglowskiej formuły o „myśleniu obrazami". Odmienną koncepcję w ramach tego samego podejścia metodycznego dał Lew Wygotski (*Психология искусства*, 1965, napisana w latach 1915—1925). Jego definicja sztuki wychodzi od formy pozostającej w antynomii do materiału i percypowanej w procesie katartycznym. Proces ów ma charakter opozycyjny czy też — mówiąc inaczej — dialektyczny. Niby-realność przedmiotu powoduje osłabienie intensywności impulsów wewnętrznych, ale zarazem zwolnienie psychiki od reakcji motorycznych powoduje intensyfikację doznania. Spiętrzona energia zostaje w *katharsis* rozładowana. Koncepcja Wygotskiego mimo formuły psychologistycznej osadzona jest mocno na analizie przedmiotu, jego wewnętrznych napięć. Nie ulega wątpliwości, że autor zasymilował tutaj osiągnięcia Opojazu.

Przechodzimy w tym punkcie do koncepcji zorientowanych obiektywistycznie, w tym oto sensie, że sztukę definiują one przede wszystkim przez sam wytwór, a nie przez przeżycia doń prowadzące czy nim wywołane. Odpowiedzi formułowane przez estetyków-marksistów nie były bynajmniej jednolite. Choć wydaje się to niewiarygodne, niektórzy z nich głosili pogląd, że podstawowym momentem sztuki jest forma, rozumiejąc przez tę ostatnią tyle co układ jakości zmysłowo danych czy też jakości semantycznych (słownych) odpowiednio skomponowanych. Taką odpowiedź spotykamy w analizach Maxa Raphaela, ku niej zmierzał również Fischer. Oczywiście ani jeden, ani drugi nie twierdził, że forma jest jedynym czy wyłącznym momentem estetycznie znaczącym. Ci zaś z kolei, którzy sprowadzali pojęcie „sztuki" do pojęcia *mimesis*, bynajmniej nie odrzucali formy jako komponentu znaczącego. Bowiem nawiązując do Heglowskiej formuły „*Allgemeine im Besonderen*", ową konkretność ogólną (czyli tzw. nieprecyzyjnie obrazowość) uważali za aspekt tyleż treściowy co formalny. Najsilniej tendencja ta doszła do głosu w *Die Eigenart des Aesthetischen* Lukácsa, który wszakże uściślił pojęcie „formy", obejmując nim swoiste jednorodne dla danej dziedziny artystycznej środki wyrazu. One też, wespół z *mimesis,* powodują, według niego, że dzieło sztuki zachowuje status względnie autonomiczny („*Für-sich-sein*").

Koncepcja *mimesis* jako komponentu konstytutywnego dla sztuki jest wszechwładna w myśli radzieckiej ostatnich lat trzydziestu. Należy przy tym zwrócić uwagę, że owo odtwarzanie czy przetwarzanie rzeczywistości pojmowano różnie: bądź jako relację ideologiczną, adekwatną wobec świadomości w sensie światopoglądowym (od „napostowców" aż po Pospiełowa oraz Pawłowa w jego powojennej książce *Osnowni wyprosi na marksistko-leninskata estetika*, 1958), bądź jako adekwatność wobec samej rzeczywistości, wobec jej niejako żywiołowego procesu historycznego z właściwymi jej kolizjami nie tylko ideologicznymi (od Woronskiego do Lukácsa), bądź też oba te aspekty wiązano ze sobą.

Inną propozycję dali ci badacze, którzy dzieło artystyczne pojmowali jako znak. Galvano della Volpe (*Critica del gusto*, 1960) usiłuje połączyć wydzielone gdzie indziej aspekty, formalny i treściowy (czy — precyzując problem w jego słowniku: syntetyczny i semantyczny), w całość nierozdzielną. Sztukę charakteryzuje, według

niego, wieloznaczność wynikła z szczególnego materiału, jakim są elementy konkretne, obrazowe, odpowiednio zorganizowane. Della Volpe powiada, że nie tylko literatura (choć ta najbardziej), ale również muzyka jest semantyczna. Jej znaczenia polegać mają na tym, że w danym kontekście semantycznym artysta przekazuje poprzez daną strukturę dźwiękową określone danym kodem informacje. Nietrudno zorientować się, że koncepcję della Volpego można odnieść do wcześniejszych, pionierskich prób Jana Mukařovskiego, który jednak wyodrębniał autonomiczny (syntaktyczny) i komunikatywny aspekt dzieła artystycznego, wiążąc ten ostatni z tzw. treścią czy anegdotą i wskazując, że owa treść może być źródłem bodźców zarówno estetycznych jak i pozaestetycznych [4].

Ostatnio z analogiczną propozycją wystąpił Jurij Lotman (*Лекции по структурной поэтике*, 1964). Dziełem sztuki, według niego, jest taki przedmiot, który ma modelowe odniesienie do rzeczywistości, przy czym o modelowej relacji decyduje jego sytuacja znakowa. Lotman mówi, podobnie jak della Volpe, o syntetyczno-semantycznej całości utworu artystycznego, o jego swoistej, czyli wieloznacznej, zawartości poznawczej, o jego rytmie wewnętrznym i właściwych mu opozycjach. Rozróżnienie poznawczej (sztuka a rzeczywistość) oraz komunikatywnej (sztuka a odbiorca) funkcji sztuki jest w jego koncepcji istotne, ale nie zmienia zasadniczej tożsamości stanowiska, które należałoby nazwać w przeciwstawieniu do mimetycznego — semiotycznym.

U nas bliskie są temu rozwiązaniu próby Stefana Żółkiewskiego i Mieczysława Porębskiego. Porębskiego można by jednak uznać za reprezentanta pozycji odrębnej, i to z dwóch powodów. Po pierwsze dlatego, że w rozprawie *Sztuka i informacja* (1963) dzieło sztuki charakteryzował w języku teorii informacji, i — po drugie — dlatego, że w *Pożegnaniu z krytyką* (1966) sprzymierzył się zdecydowanie z pomysłami Caillois i Bataille'a, którzy zjawisko sztuki tłumaczą w kategoriach antropologicznych. Sztukę łączy się w tym ujęciu ze świętością, z inicjacją profanów w trakcie uroczystości typu potlaczowego, kiedy wszelkie ekscesy są aprobowane. Jeśli „przekaz informacyjny" właściwy sztuce ma być niecodzienny, ostentacyjny i oszałamiający, to jej momentem konstytutywnym staje się treść mitologiczna. O ile koncepcję definiującą dzieło sztuki w języku matematycznym czy statystycznym trudno związać z tradycją marksistowską (wrócę do tej kwestii w rozważaniach nad metodą badań estetycznych), o tyle koncepcja sztuki jako mitu nie wydaje się jej zupełnie obca. Niejednakowo jednak interpretowano ową mitotwórczą funkcję sztuki, Labriola (szkice *O materializmie historycznym*, 1961) traktował sztukę ze względu na jej mitologiczne właściwości jako zjawisko minione w rozwoju duchowym ludzkości. Było to powtórzenie myśli Heglowskiej, bowiem „mit" rozumie się tutaj jako bezpośrednią, emocjonalno-wyobrażeniową reakcję na świat, posługującą się symbolami konkretnymi. Mimo negatywnego stosunku do sztuki Labriola przyznał jej mimochodem zdolność odświeżania psychiki ludzkiej dzięki powrotowi do natury, do źródeł irracjonalnych. Garaudy wystąpił z koncepcją odmienną — mitu jako przekroczenia aktualnego stanu społecznego, jako utopijnego projektu, niezbywalnego i cechującego wszystko, „co najlepsze" w człowieku. Jeśli Tito Perlini atakuje Lukácsa, to właśnie dlatego, że pierwszy opowiadając się za koncepcją sztuki jako mitu przeciwstawia się koncepcji sztuki jako *mimesis* [5].

---

[4] Zob. jego szkice: *L'art comme fait sémiologique* (1934); *Záměrnost a nezáměrnost v umění* (1943); *Umění* (1943). W: *Studie z estetiky*. Praha 1966.

[5] T. Perlini, *Utopia i perspektywa w koncepcji estetycznej G. Lukácsa*. „Studia Estetyczne" t. 5 (1968).

Obok ekspresyjnej, strukturalno-formalnej, mimetycznej, semiotycznej i mitotwórczej dominanty występuje w marksistowskich refleksjach nad swoistością sztuki jeszcze jedna, równie jak tamte znamienna: organizacja życia codziennego. Koncepcję tę, znaną pod nazwą *„żyzniestrojenija”*, wysunęli futuryści i proletkultowcy. Nikołaj Czużak, Boris Arwatow i Siergiej Tretiakow upominali się dlatego o porzucenie malarstwa sztalugowego czy powieści, ponieważ w państwie proletariackim, jak sądzili, wrażliwość estetyczną należało organizować w działaniu, a nie w kontemplacji, w fabrykach, a nie w intymnych wnętrzach. Spór, w jaki wdał się wówczas z obu owymi grupami artystycznymi Łunaczarski, oraz symptomatyczne w latach 20-tych dyskusje Polanskiego i Woronskiego z komfuturystami są świadectwem zderzenia się koncepcji sztuki jako *mimesis* (poznania świata) z koncepcją sztuki jako kształtowania przestrzeni i przedmiotów codziennego użytku. Łunaczarski trafnie pogodził obie zwaśnione strony wskazując na zasadność i przydatność tyleż twórczości o charakterze ideologicznym (jednakże termin ów jest tutaj równie niefortunny, jak przypisywanie przez Herberta Reada w *Art and Industry* humanistycznej funkcji wyłącznie sztuce przedstawiającej) co i twórczości związanej z produkcją. Inną interesującą koncepcję wychodzącą naprzeciw owym dwu przeciwstawnym postaciom sztuki wysunął amerykański estetyk N. Rudich w rozprawie *The Dialectics of Poesis. Literature as a Mode of Cognition*[6]. Twierdzi on mianowicie, że każda sztuka przedstawiająca, werbalna czy ikoniczna, nie tyle budzi kontemplację, ile zastępczo skłania nas do partycypacji w sytuacjach życiowych i zmusza do ich rozwiązywania. Sztuka — powiada Rudich — jest więc *„symbolic action”*, wirtualnym działaniem, którego nie można i nie wolno odrywać od funkcji poznawczych.

Ad 3. O różnicach w pojmowaniu realizmu jako kategorii artystycznej pisałem w *Między tradycją a wizją przyszłości*. Później ukazała się praca Aliny Brodzkiej (*O kryteriach realizmu w badaniach literackich*, 1966), która różnice te jeszcze dobitniej uwypukliła na przykładzie konfrontacji poglądów Lukácsa, Hausera, Garaudy'ego, Żółkiewskiego i Markiewicza. Ograniczę się więc tutaj jedynie do kwestii w ramach tradycji marksistowskiej najważniejszych. Terminu *„mimesis”* na ogół nie używano, jeśli zaś pojawił się u Lukácsa, to utożsamiany z terminem „realizm”; dopiero niedawno, w związku z argumentacją poglądów Lévi-Straussa oraz Lukácsa i kontrowersją z nimi, w refleksjach Żółkiewskiego i moich pojawiły się usiłowania, by terminy te i odpowiadające im pojęcia zróżnicować. Jeśli wszakże przypomni się, że od czasów Zoli aż po dzień dzisiejszy, tzn. od Mehringa do np. Lefebvre'a, Lukácsa i Markiewicza, marksiści oddzielali od realizmu naturalizm, wówczas tezę o różnicy między tendencją mimetyczną a realistyczną można w doktrynie marksistowskiej uznać za utartą. Podstawowe zaś różnice stanowisk dotyczą kwestii następujących: a) realizm pojmuje się bądź jako kategorię typologiczną, dotyczącą swoistego poznawczego stosunku do rzeczywistości, bądź jako kategorię historycznie skonkretyzowaną, dotyczącą prądu artystycznego czy też ograniczonej czasowo epoki; b) realizm ma być kategorią uniwersalną, odnoszącą się do wszystkich dziedzin sztuki, albo też odnoszącą się jedynie do sztuk przedstawiających.

W związku ze sporem pierwszym należy podkreślić zasługi Lukácsa dla konsekwentnej i najbardziej pogłębionej obrony stanowiska typologicznego. Realizm w tym rozumieniu implikuje przyjęte z estetyki Heglowskiej i zmodyfikowane pojęcie typowości. Pojęcie to nie było jednakowo interpretowane. Dla jednych to tyle

---

[6] „Boston Studies in the Philosophy of Science” 1965.

co przeciętność statystyczna, dla drugich — uchwycenie zjawisk nowych, stanowiących siłę napędową procesu historycznego. Dla jednych typowość w granicach danej epoki jest jednoznaczna, narzucająca określony typ bohatera i wybór określonych sytuacji społecznych. Dla innych — np. della Volpego i Lukácsa w jego ostatnim dziele — owa typowość jest niedookreślona, wieloznaczna, wieloaspektowa. Z kategorią typowości wiąże się dalsza polemika wewnątrzmarksistowska: czy niezbędna jest wierność detalom realistycznym, czy też realizm może ujawnić się — jak to ongiś akcentował Gorki — również dzięki hiperbolom, w szacie fantastyki i symbolicznych obrazów. Polemika ta tyczy się stylistycznych właściwości realizmu, raz postulowanych w sposób rygorystyczny, bliski wypowiedziom cechującym literaturę w. XIX, to znów w sposób liberalny dopuszczających wypowiedzi w różnej poetyce, byle trafiające w istotne momenty rzeczywistości.

Co należy rozumieć przez owe „istotne momenty", wydaje się na ogół proste i zbieżne, ponieważ ma się na uwadze tę samą filozoficzną perspektywę (materializm historyczny); jednakże i tutaj, jeśli przyjrzeć się poszczególnym formułom z bliska, pojawiają się uderzające różnice. Dla jednych badaczy bowiem typowość znajduje się jedynie w zewnętrznych, społecznych przejawach, uchwytnych w danej jednostce oraz w stosunkach między jednostkami; dla drugich zaś — a tak pisali zarówno Woronski jak Caudwell oraz niedawno temu Garaudy — jednako ważny jest „realizm wewnętrzny". Ta ostatnia kategoria wydaje się szczególnie niejasna; zdaje się, że występuje w niej zbitka ekspresyjności oraz przedstawiania stanów psychicznych, a więc szczególnej odmiany *mimesis*.

W sporach o realizm powraca ponadto, sygnalizowana już w punkcie 2, różnica zdań co do tego, czy dominujące w rzeczywistości społeczno-historycznej są treści ideologiczne (światopoglądowe w sensie ścisłym) czy też treści z zakresu psychologii społecznej, niekoniecznie i raczej rzadko skrystalizowane w postaci ideologicznej. Słowem, czy realistą jest wyłącznie twórca zawsze wewnętrznie zaangażowany po stronie światopoglądu w danej epoce postępowego czy także artysta od owego światopoglądu nawet daleki, ale ukazujący w sprawiedliwych proporcjach to, co historycznie wysuwa się na czoło i zmierza ku przyszłości. Kiedy w latach 20-tych Polanski krytykował Izaaka Babla, a w „Prawdzie" szczególnie chwalono Demiana Biednego, to wokół tych m. in. kontrowersji koncentrowała się uwaga ówczesnej estetyki — tzn. światopogląd artystyczny przymierzano do społeczno-politycznego. Znamienny jest przy tym fakt, że Lukács, który (powołując się na znane artykuły Lenina o Lwie Tołstoju) był zawsze rzecznikiem wartości realistycznych bez względu na ideologię *sensu stricto*, spotkał się z końcem lat 50-ych i później z zarzutem, że nazbyt silnie akcentuje światopoglądowe wyznaczniki realizmu, by odciąć się od estetycznej aprobaty tzw. tendencji modernistycznych czy awangardowych. Za Lukácsem poszedł w tym samym kierunku badacz amerykański G. Le Roy w rozprawie pt. *Marxism and Modern Literature*[7] podejmując próbę wykazania, iż twórczość Joyce'a i Kafki jest grutownie przeciwstawna realizmowi. Garaudy i Fischer, jak wiadomo, zajęli w tej sprawie stanowisko radykalnie odmienne. W otwartym dyskursie polemicznym z Lukácsem badacz włoski Piero Raffa (*Avanguardia e realismo*, 1967) wysunął tezę, iż realizm jako „*un categoria del significato*" jest kategorią aideologiczną. Dotyczyć ma twórczości, która ujmuje cechy rodzajowe czy gatunkowe w sposób konkretny, szczegółowy, ale o samej naturze rzeczywistości, o jej cechach „istotnych" nic stanowczego i jednoznacznego nie mówi. Dlatego też różne światopoglądy (i ideologie) mogą odwoływać się do tego samego realizmu,

---

[7] „American Institute of Marxist Studies" 1967, nr 5.

chociaż go odmiennie pojmują; tym, co łączy je na obszarze estetycznym, jest ta sama postawa poznawcza, oparta, według autora, na identycznej pasji dla wszystkiego, co ludzkie, bez angażowania się wszakże po stronie jakichś systemów wartości i wiążących ideałów.

Kwestia uniwersalności realizmu jako kategorii artystycznej (teza ta broniona jest z słabą argumentacją przez wielu badaczy radzieckich i z niesłychaną, choć w mym przeświadczeniu zawodną, perswazją przez Lukácsa) wiąże się bezpośrednio ze sporem o sztukę tzw. nowoczesną. Jeśli bowiem realizm jest cechą konstytutywną sztuki, w konsekwencji odrzuca się całą XX-wieczną twórczość niefiguratywną jako dekadencką. Pisałem już kilkakrotnie w mych pracach wcześniejszych, iż w tradycji marksistowskiej dadzą się wyróżnić trzy stanowiska wobec sztuki nowoczesnej. Jedno z nich, Plechanowa — zdecydowanie negatywne — zaważyło na myśli radzieckiej od r. 1934; drugie — Łunaczarskiego — było chwiejne, doceniając bowiem walory artystyczne awangardy artystycznej, oskarżał ją jednocześnie o estetyzm; trzecie wreszcie, bronione przez krytyków czeskich w latach 30-tych, zwłaszcza przez Karela Teigego, ale w szerszym zasięgu wyłaniające się dopiero po r. 1958 — zmierza do uzasadnienia bezspornej wartości sześćdziesięcioletnich dziejów sztuki amimetycznej, której wszakże nie przyznaje się ani jedyności, ani bezwzględnego priorytetu. W myśli polskiej sporo dla ugruntowania owego stanowiska zrobił Żółkiewski, a w tym samym kierunku szły badania zwłaszcza z teorii sztuk plastycznych (Porębski, Starzyński) i teorii muzyki (Lissa). Kontrowersje aktualne w zakresie tej problematyki trafnie ilustrują we wzmiankowanym tomie „Studiów Estetycznych" artykuły Marcela Breazu oraz Konrada Farnera, a także rozprawa Atanasa Natiewa. Do tego samego problemu w perspektywie historycznej powraca szkic Lee Baxandalla. Zwrócić należy jednak uwagę, że pośród współczesnych badaczy marksistowskich są również tacy (np. holenderski teoretyk sztuki Hans Jaffe), którzy realizm pojmują w sensie mondrianowskim, obejmującym uniwersalia nie tylko w sferze przedmiotów przedstawianych. Z punktu widzenia Jaffego stosunek marksizmu do sztuki nowoczesnej jest oczywiście przesądzony jako bezwzględnie dodatni, z jednoczesnym przy tym odrzuceniem tego typu twórczości, jaki dominuje w Związku Radzieckim.

Referując przekonania Jaffego, dotykamy kwestii ewentualnego stosowania kategorii realizmu do każdego rodzaju twórczości plastycznej oraz do twórczości muzycznej czy architektonicznej. Wielu badaczy marksistowskich, zwłaszcza w krajach romańskich, jest zdania, że realizm jest kategorią szczególną, określającą jeden z możliwych typów wartości artystycznej, a więc w odniesieniu do sztuk nieprzedstawiających nie należy go używać. Wszelako niektórzy muzykolodzy bronią w oparciu o teorię informacji, jak dowodzi przykład Antonina Sychry, badacza czeskiego, bądź o swoiście pojmowaną teorię ekspresji (np. uczony węgierski, J. Ujfallusy) wartości mimetycznych jako właściwych również dziełu muzycznemu.

Ad 4. Wydaje się, że problem zależności sztuki od warunków zewnętrznych został w doktrynie marksistowskiej sformułowany na tyle jednoznacznie, że nie wystąpią tu żadne konkurencyjne propozycje. Tymczasem tylko kilka faktów jest bezspornych, a mianowicie, że w owej zależności decydującą rolę odgrywają wyznaczniki klasowe, że istnieje również wpływ odwrotny, że relacje te trzeba ustalać w sposób konkretny, nigdy *a priori*[8], że zależności owych nie da się w żadnym

---

[8] To, co L. Althusser (*Pour Marx*. Paris 1966) wysunął w interesującej analizie partykularności danych struktur, polegającej na tym, że w wyniku takiego a nie innego układu elementów i ich wzajemnych związków wysuwa się na plan pierwszy inna dominanta (może nią być dany ustrój ekonomiczny albo właśnie

razie zredukować do psychogenezy. Natomiast już co do przydatności tej ostatniej metody badań nie było zgody. Mehring i Łunaczarski nie tylko w teorii, ale i w praktyce opowiadali się za nią; Wygotski i Caudwell kładli na nią znaczny nacisk; Fricze i jego szkoła byli jej zdecydowanie przeciwni; wreszcie Pieriewierziew uprawiał socjogenezę w taki sposób, że pokrywała się właściwie z swoiście pojmowaną psychogenezą. O ile jednak dla wszystkich poprzednio wymienionych estetyków indywidualność artystyczna była elementem modyfikującym bodźce idące z określonego środowiska (w danym momencie historycznym, o danym układzie klasowym *etc*.), o tyle dla Pieriewierziewa i wiernych mu uczniów indywidualność była anonimowym medium procesów społecznych. Ale i sama socjogeneza, stanowiąca fundamentalną metodę w badaniach nad interesującymi nas teraz zależnościami, nie była bynajmniej jednakowo interpretowana. Pieriewierziew akcentował znaczenie czynnika ekonomicznego oraz struktur klasowych, niejako wyciętych i odizolowanych od siebie, a przy tym wyznaczających dany typ twórczości. Dla Friczego istotne były konflikty międzyklasowe, ujmowane zwykle w aspekcie dychotomicznym (klasa dominująca i jej główny przeciwnik), oraz czynnik ustrojowy. Paweł Sakulin (*Социологический метод в литературоведении*, 1925), a także częściowo Łunaczarski brali pod uwagę jako wyznacznik nie tylko i nie tyle daną strukturę klasową, ile warstwę inteligencką, ściślej biorąc, środowisko literackie. Momenty psychosocjologiczne — uwzględniane i podkreślane obok ekwiwalentów ideologicznych przez Plechanowa — były szczególnym przedmiotem analizy Woronskiego i jego kręgu.

Wypowiedzi teoretyczne Bucharina i Trockiego dotyczące sztuki skupiały się m. in. na tym samym problemie. Wzajemne relacje między sztuką a innymi formami świadomości społecznej (nauką, moralnością, religią *etc*.) interesowały takich badaczy, jak np. Gramsci, Raphael, Lefebvre czy Hauser. Mimo że Lukács związany jest z tą orientacją, należy mu przypisać oddzielne miejsce, ponieważ badał on zjawiska literackie w perspektywie ich związków z światopoglądami filozoficznymi. Lucien Goldmann, który dotąd kontynuował ten sam typ interpretacji genetycznej, w swej ostatniej pracy poświęconej socjologii powieści zaproponował inną metodę, a mianowicie badanie homologii między procesami ekonomicznymi i *visions du monde*, zawartych w dziełach literackich. Jeszcze inaczej ujmują tę samą problematykę Michaił Bachtin i Żółkiewski, akcentując zależność sztuki od wielorakich zjawisk społecznych nie w granicach związków przyczynowo-skutkowych, lecz semiotycznych (*signifiant* — *signifié*). Analogiczną metodę badań bez użycia aparatury semiotycznej zastosował Paul Benichou w monografii o klasycyzmie w francuskiej literaturze XVII w. (*Morales du Grand Siècle*, 1948).

Do zreferowania pozostaje jeszcze jeden aspekt tego samego zagadnienia; dotąd mówiliśmy wyłącznie o allogenezie, ale przynajmniej niektórych marksistów-estetyków interesowało również zjawisko idiogenezy. Łunaczarski, Raphael, Gramsci, Lefebvre i Fischer pisali o nim z różnym stopniem dociekliwości, różny też był zasięg problematyki przez nich objętej. Dla każdego z nich wszakże było faktem oczywistym, zgodnym z dyrektywami marksistowskimi, iż na aktualne treści i formy artystyczne wpływają przede wszystkim treści i formy zastane, słowem, względnie autonomiczna własna tradycja danej dziedziny sztuki.

Problematyka omówiona tutaj dotyczy bezpośrednio epok rozkwitu i upadku

---

dana świadomść artystyczna), znajduje wyjaśnienie w samym procesie historycznym. Althusser nazwał owo zjawisko „*surdétermination*"; K. Marks dotknął go w refleksjach nad nierównością rozwoju rozmaitych form społecznych, a F. Engels w listach do Blocha i Starkenburga.

sztuki. Jeśli sztuka ma być zależna od struktury społecznej, z jej podstawą ekonomiczną i konfliktami klasowymi, to rytm rozwojowy danej klasy, jej pozycja w danej strukturze społecznej wyznaczałyby system rozwojowy sztuki. Od Plechanowa, Lafargue'a i Mehringa po Friczego utrzymywał się schemat, wedle którego rozkwit sztuki odpowiada triumfalnej stabilizacji danej klasy i jej dominującej roli w całym układzie społecznym, zaś upadek — schyłkowej fazie owej klasy. W stadium wstępnym sztuka miała być nastawiona utylitarnie, w szczytowym (klasycznym) miała realizować harmonię treści i formy, w ostatnim miała zaś być formalistyczna. Schemat ten doprowadził do dalszych dziwacznych uproszczeń. Np. w pracach Friczego z zakresu socjologii literatury i sztuki oraz zwłaszcza I. Joffego, np. w jego książce *Kultura i styl* (1927) — każdy główny prąd artystyczny XIX i XX w. uznano za ekwiwalent pozycji poszczególnych odmian burżuazji i faz jej ewolucji historycznej. Wszakże już w pracach Łunaczarskiego schemat ów został radykalnie zakwestionowany — okazało się mianowicie, że przejście od utylitaryzmu poprzez klasycyzm do estetyzmu jest formułą słuszną tylko najczęściej, ale nie zawsze. Badacz ten przypomniał, że w okresach wstępnych i schyłkowych pojawiają się zjawiska genialne, np. Puszkin czy Dostojewski, a ponadto społeczeństwa zdławione, w stadium bynajmniej nie progresywnym, wydają olbrzymów tego rodzaju co Mickiewicz [9].

Ad 5. Problematyka funkcji jest w znacznej mierze powtórką tego, co poprzednio wyłożyliśmy na temat pojmowania dzieła sztuki. Nie należy jednak wnosić, że estetycy-marksiści postępowali metodycznie w ten sposób, iż najpierw definiowali i analizowali dzieło sztuki, a potem w oparciu o daną koncepcję przedmiotu estetycznego rozwijali poglądy na jego funkcję. W istocie rzeczy podejście charakterystyczne dla omawianej tu doktryny estetycznej można by nazwać funkcjonalno-strukturalnym, tzn. nie tylko ma się na uwadze oddziaływanie dzieła sztuki, ale samo dzieło definiuje się właśnie ze względu na jego kontekst funkcjonalny. Dlatego też wcześniej podkreśliłem, że stanowiska marksistowskiego nie należy mieszać z obiektywistycznym *sensu stricto*. Zawsze — u wszystkich autorów — rozważa się relację podmiotu i przedmiotu, przy czym relację ową rozumie się w sensie społeczno-historycznym, a nie czysto indywidualnym. Funkcja utworu artystycznego staje się więc elementem składowym jego definicji.

Wedle tego rozróżnienia, które proponowałem w punkcie 2, należałoby wyodrębnić u rozmaitych cytowanych dotąd autorów funkcje następujące: poznawczą, ideologiczną, ekspresyjną, mitotwórczą i ściśle estetyczną (związaną z kategorią formy). Oczywiście, funkcje te w wielu wypowiedziach nakładają się na siebie. Zebrany tu materiał historyczny pozwala wszakże na podwójne przeciwstawienie autorów wypowiadających się w sprawie funkcji utworów artystycznych. Jeśli wszyscy oni akceptowali jako funkcje nadrzędne — poznawczą i ideologiczną (*nb.* często zwracając uwagę na ich kontrowersyjność, co np. doszło z całą ostrością do głosu w dyskusjach grup literackich: Na postu i Pieriewał), to tylko niektórzy respektowali wagę funkcji estetycznej *sensu stricto*. Łunaczarski nieustannie oscylował między jej uznaniem a przymusowym — w okolicznościach rewolucji kulturalnej i naglących potrzeb edukacji mas proletariackich — jej negliżowaniem na rzecz wartości treściowych. Gramsci — *nb.* asymilując i przekształcając tezy Croceańskie — uwypuklił znaczenie owej funkcji, podporządkowując ją jednakże globalnej funkcji dzieła jako wyraziciela i organizatora świadomości społecznej. Raphael i Fischer, podobnie jak od innej strony della Volpe, poświęcili jej sporo refleksji. O funkcji estetycznej — oczywiście — pisali także inni marksiści, ale zdają się pojmować

[9] Problemy w tym fragmencie poruszone dokładniej analizuję w szkicu *Sztuka a społeczeństwo* („Studia Socjologiczne" 1970, nr 1).

ją w sposób odmienny. Nie respektują oni oddziaływania ufundowanego na samej formie, posądzając takie ujęcie problemu o estetyzm; natomiast funkcję estetyczną sprowadzają do przekazu obrazowego, do wspomnianej już — przy okazji uwag o *mimesis* i realizmie — konkretności uogólnionej. Spór ten sięga korzeniami do kwestii zasadniczych — do sposobu rozumienia względnie autonomicznego charakteru sztuki.

Nie umniejsza jego wagi, że spór drugi, do którego referowania teraz przystępujemy, wydaje się z punktu widzenia marksistowskiego ujęcia funkcji sztuki jeszcze ważniejszy. Tyczy on mianowicie tyleż estetycznego co pozaestetycznego oddziaływania utworów artystycznych. Rzecz w tym, czy oddziaływanie to uznać za celne wówczas, kiedy jest doraźne, ideologicznie jasno nacechowane, zbliżające się do strategii propagandowej, czy też kiedy jest nastawione na sukcesy długotrwałe, na pogłębioną, wielostronną wizję rzeczywistości, na przekroczenie tego, co jest aktualnie dane. Można by spór ten teoretycznie rozstrzygnąć tak oto, że obie funkcje nie wykluczają się przecież, gdyż potrzebne są i takie, i inne dzieła sztuki. Dzieje doktryny marksistowskiej wykazują wszakże, że zarówno w teorii jak i w praktyce trzeba było się decydować na jedną lub drugą propozycję. Polemika Lenina z Plechanowem o interpretację twórczości Lwa Tołstoja wydaje się dla tej problematyki znamienna. Z kolei zaś sam Lenin w artykule o organizacji i literaturze partyjnej zajął wówczas zdecydowane stanowisko w obronie prymatu funkcji propagandowo-ideologicznej. Tę samą orientację notujemy wcześniej w Mehringowskich krytykach poświęconych dramatom Gerharda Hauptmanna. Jednocześnie jednym z wątków głównych w myśli marksistowskiej jest idea *homo aestheticus*, tzn. dezalienacji, wyzwolenia z norm, choćby najszlachetniejszych, ale przejściowych, krępujących, zniekształcających i zubożających reakcje „pełnego człowieka". Takimi normami są m. in. zasady podporządkowania wartości estetycznych, ogólnohumanistycznych — strategii propagandowej.

W pracach Kelles-Krauza z r. 1905 i w artykule Klary Zetkin pt. *Kunst und Proletariat* (1910) antynomia ta została wyraźnie unaoczniona. W książce Lwa Trockiego *Literatura i rewolucja* (1924), w cytowanych pracach Caudwella, Fischera i Lukácsa ów motyw dezalienacyjny został szczególnie uwydatniony i rozwinięty. Ma się tu zatem na uwadze nie funkcję polityczną, doraźnie instrumentalną, ale antropologiczną funkcję sztuki. Najczęściej proponowanym rozwiązaniem — odwołującym się do wzorów antycznych i renesansowych — była koncepcja harmonijnej, idealnie rozwiniętej jednostki, która realizuje maksimum swoich gatunkowych i osobniczych możliwości. Ostatnio atoli, w pracach Lefebvre'a i również w moich szkicach, pojawiły się obserwacje bardziej wstrzemięźliwe, ukazujące wysoki i nadal zwiększający się stopień specjalizacji w świecie, którego wymogi techniczno-cywilizacyjne raczej potęgują drastyczność wyborów i uświadamiają niezbędne ograniczenia jednostki. Procesy dezalienacyjne aktualnie zachodzące nie wydają się zatem wieść do realizacji człowieka apollińskiego. Należy mniemać, że podstawą funkcji antropologicznej sztuki jest raczej ugruntowanie samowiedzy, iż człowiek jest istotą „dionizyjską", żyjącą w rzeczywistości konfliktowej, projektującą siebie zawsze za czymś oraz jednocześnie przeciw czemuś.

Warto w tym miejscu przypomnieć, że Łunaczarski, skłonny do lansowania profecji typu apollińskiego ze względu na przywiązanie do idei młodego Marksa oraz na patos rewolucyjno-eschatologiczny, w latach swych dociekań nad parareligijną naturą światopoglądu marksistowskiego zwrócił się ku wizji typu dionizyjskiego. Najbardziej znamienny jest jego szkic *Socjalizm i sztuka* z roku 1908. Rozważając tam o teatrze przyszłości, Łunaczarski pisał o r o s n ą c e j ś w i a d o m o ś c i

tragizmu, o tym, że socjalizm ujawni w pełni nie dającą się usunąć dysharmonię: ekstatycznej radości w akcie akceptacji świata oraz głębokiej tęsknoty i melancholii w akcie wyzwania rzuconego światu.

Ze sporem między tymi, którzy upierają się przy prymacie bądź wyłączności funkcji doraźnych, a tymi, którzy sztuce przypisują funkcję dalekosiężną, znacznie głębszą od aktualnych sukcesów, wiąże się zagadnienie przeciwalienacji. Tak nazwałem w mym szkicu pt. *Trojaka funkcja wychowawcza sztuki*[10] wszelkie próby artystycznego przeciwstawienia się panującym stereotypom (fałszywej świadomości); w tym sensie realizm krytyczny, mimo że osadzony w granicach światopoglądu właściwego XIX-wiecznej strukturze kapitalistycznej, był kontralienacyjny. Otóż ci marksiści, którzy opowiadają się za doraźną funkcją sztuki, w istocie rzeczy postulowali tego rodzaju oddziaływanie. Nie zmienia to jednak faktu, że w takim ujęciu problematyki kryło się poważne niebezpieczeństwo. Sztuka zamieniona w *ancilla politicae* przestawała pełnić funkcję własną, co więcej, stawała się często konformistyczna, bowiem dezyderaty chwili wypierały postawę perspektywiczną.

Sięgamy teraz do sporu, który wykracza już poza estetykę w sensie teoretycznym. Chodzi bowiem o stosunek polityki do sztuki, zagadnienia, które nazwałem w mych dawniejszych pracach — estetechnicznymi. I tutaj można wyróżnić dwa odrębne stanowiska: jedno z nich łączy się z orientacją leninowską, drugie ze żdanowowską. Pierwszemu wielokrotnie dał wyraz Łunaczarski podkreślając, że partia komunistyczna przypisuje sobie prawo i obowiązek interwencji w sprawach estetycznych jedynie w przypadkach jawnego ataku na nową rzeczywistość społeczną, że nie popiera żadnego ugrupowania artystycznego ani też żadnego z nich nie upoważnia do reprezentowania „linii marksistowskiej", oraz — w końcu — że pozostaje w charakterze dyskutanta, od którego wymaga się oczywiście dostatecznego znawstwa przedmiotu, ale zarazem od drugiej strony oczekuje się, by dyskusji nie traktować jako systemu nacisków i nakazów. Ten model estetechniczny (niezbędne minimum cenzury przy maksimum swobody twórczej) wykładany był w latach 20-tych również przez Trockiego i Bucharina. Potwierdziła go w całej rozciągłości uchwała partyjna z roku 1925. Stalin w listach z lat 1929—1931 (do Billa-Biełocierkowskiego, Bezymienskiego, Biednego i Gorkiego) nie kwestionował tamtych zasad. Za datę przełomową, choć przeobrażenia zaczęły kształtować się nieco wcześniej, należy przyjąć artykuł w „Prawdzie" z r. 1936 w sprawie opery Szostakowicza *Lady Makbet mceńskiego powiatu*. Estetechnikę opartą na tolerancji różnych trendów artystycznych i respektowaniu autonomii sztuki wyparła koncepcja reglamentowania treści i formy. Pisano o tym u nas sporo; nie warto faktów tych przywoływać. Pisze się o tym — dodajmy — wprost, bez osłonek również w Związku Radzieckim[11]. Znamienny jest fakt, że Mao-Tse-Tung przerzucał się w trakcie swej ewolucji teoretycznej i praktycznej od estetechniki dyryżystycznej (której zalążki dadzą się wyczytać z jego przemówienia na zjeździe pisarzy i artystów w Jenanie z 25 V 1942) do tolerancyjnej (tzw. teoria stu kwiatów), by znów powrócić do postulatów dogmatycznych, w ich okrzepłej postaci.

Ad 6. Zagadnienie kryteriów oceny nie ma bogatej historii, chociaż nie było, oczywiście, ani jednego estetyka-marksisty, który by nie operował określonymi kryteriami wartościowania. Niewielu natomiast uczyniło je przedmiotem refleksji. Plechanow, Łunaczarski, Gramsci, Mao-Tse-Tung z pełną samowiedzą podjęli pro-

---

[10] „Estetyka" t. 4 (1963).

[11] Zob. „Вопросы эстетики" 1965, nr 6 (artykuły W. Rogowina i G. Niedoszywina).

blem dla doktryny marksistowskiej węzłowy, a mianowicie wzajemnej relacji kryteriów estetycznych i politycznych (ideologicznych). Plechanow ów problem rozwiązał nader łatwo, formułując dwa naczelne probierze: prawdziwej ideologii (z czym wiązał rzetelną *mimesis*) oraz adekwatności formy wobec idei, czyli wykonania wobec zamysłu. Drugi probierz — dający szansę uwzględnienia swoistości estetycznej — został w tym układzie całkowicie pochłonięty przez pierwszy. Podobnie zresztą myśleli wszyscy główni przedstawiciele marksistowskiej myśli estetycznej tego okresu; gdyby na podstawie praktyki oceniania utworów zrekonstruować ich kryteria, moglibyśmy co najwyżej wydzielić wartość poznawczą od wartości ściśle ideologicznej. Chyba tylko u Kelles-Krauza, w polemice z utylitarystyczną koncepcją sztuki („wózek z tendencją"), pojawia się jako samodzielne pośród innych kryterium wartości formalno-ekspresyjnej. Brak zaś tego właśnie kryterium uniemożliwił Plechanowowi zrozumienie w r. 1912 obrazu Légera *Kobieta w niebieskiej sukni*. Jedynym estetycznym — obok ideologicznego i filozoficznego — probierzem, jakim Plechanow operował w potyczce z kubistami, była brzydota, w sensie ich odcięcia się od wyglądów naturalnych, tzn. potocznie postrzeganych. Był zatem argument z zakresu teorii poznania, zaś instancją odwoławczą przeciw Légerowi był Leonardo da Vinci. Inne spory z tego okresu, np. dyskusje wokół *Matki* Gorkiego (Wacław Worowski — Plechanow — Lenin), nie wykraczały poza kolizję między kryterium ściśle ideologicznym a kryterium szerzej pojętej zawartości poznawczej. Dopiero Łunaczarski, wraz z rozwiniętą problematyką sztuki awangardowej na tle rewolucji proletariackiej, wniósł nowe motywy: po pierwsze, nieuniknionego konfliktu między kryterium komunikatywności a kryterium formalno-estetycznym, a po drugie — ewentualnego zderzenia między kryterium treści rewolucyjnych a kryterium oryginalności ściśle artystycznej. Opozycje te towarzyszyły całej twórczości teoretyczno-krytycznej Łunaczarskiego, nasilając się szczególnie od początku do końca lat 20-tych. Ich wyrazem metodologicznym były szkice na ten temat pisane w latach 1928—1933.

Odczytujemy owe opozycje także z cytowanej książki Trockiego. Abstrahując w tej chwili od jego niesłusznej koncepcji, według której niemożliwe miały być narodziny sztuki socjalistycznej w państwie proletariackim, jakże charakterystyczna i wówczas słuszna była jego polemika zarówno z passeistami jak z futurystami. Kryterium treści rewolucyjnych, wyakcentowane przez Trockiego w haśle „prezentyzm", stało w nieuniknionej kolizji z kryterium awangardyzmu formalnego, którego walorów *Literatura i rewolucja* zresztą nie kwestionowała.

Analogiczny dylemat został wysunięty później przez Mao-Tse-Tunga w wspomnianym już przemówieniu jenańskim; Mao rozstrzygnął go jednak w sposób jednoznaczny na rzecz kryteriów komunikatywności, stawiając jako naczelne zadanie sztuki rewolucyjnej upowszechnienie kultury. Gramsci rozważał tę samą problematykę w znacznie szerszej perspektywie nie tylko wyraźnie oddzielając kryteria estetyczne od politycznych, ale przypisując tym pierwszym doniosłą, pierwszorzędną wagę w odniesieniu do sztuki. Dotychczasowe refleksje o kryteriach oceny należy jeszcze uzupełnić stwierdzeniem, że we wszystkich tych wypowiedziach, które tyczyły się dezalienacyjnej funkcji sztuki, zawarty był *implicite* swoisty i według wszystkich autorów najwyższy probierz wartości: probierz antropologiczny. W pracach Łunaczarskiego i Caudwella, podobnie jak u Lukácsa i Gramsciego, był on również *explicite* ujawniony i podkreślany. Tak więc — zważywszy, że żaden estetyk-marksista nie wysuwał tezy o nadrzędnej roli i radykalnej samodzielności kryteriów czysto estetycznych — główne przeciwieństwo stanowisk w tej materii, zarysowanych w dziejach owej doktryny, można sprowadzić do bogatego z jednej, a ubogiego z drugiej strony repertuaru kryteriów oceny, co łączy się z poszano-

waniem lub lekceważeniem swoistości sztuki oraz bądź z perspektywicznym, utopijnym w sensie dodatnim (tak jak to formułuje Mannheim), pojmowaniem możliwości sztuki, jej miejsca w procesie historycznym, bądź też z przypisywaniem jej funkcji instrumentalnych *hic et nunc*.

Ad 7. Różnice co do pojmowania przedmiotu badań, choć nie należy ich umniejszać, były i są znacznie słabsze niż różnice w zakresie metod badawczych. W istocie sztuka była od początku głównym przedmiotem zainteresowania wszystkich estetyków-marksistów i pozostała nim po dzień dzisiejszy. Estetyka jest tu zatem uprawiana jako filozofia sztuki czy, jeśli ktoś woli, jako „*allgemeine Kunstwissenschaft*" (tę tezę wyakcentował i wybronił w najpełniejszy sposób Pawłow w cytowanej powojennej pracy). Wszelako w ostatnich zwłaszcza latach krąg badań rozszerzył się, ogarniając zasięgiem nie tylko twory natury, ale również zjawiska społeczne rozpatrywane pod estetycznym kątem widzenia. Orientacja ta właściwa jest szczególnie estetyce radzieckiej, gdzie w związku z koncepcją *homo aestheticus* rozmyśla się nad estetycznymi jakościami nie tylko pracy produkcyjnej, ale i całego systemu socjalistycznego.

O ile co do zasięgu badanej problematyki sporów właściwie nie ma, o tyle otwarta pozostaje kwestia chyba najważniejsza, a mianowicie c h a r a k t e r u owych jakości artystycznych. Czy są to jakości wartościowe, czy też wartości są czymś odrębnym, wymagającym innych badań? Słowem, czy przedmiot estetyki marksistowskiej jest charakteru a k s j o l o g i c z n e g o, czy też czysto o p i s o w e g o, czy może są to jakości dające się opisać jako wartościowe (to moja próba rozwiązania tego zagadnienia). Nietrudno spostrzec, że kwestie te bezpośrednio zahaczają o problemy metodologiczne i że są związane z tym, o czym mówiłem w punkcie 1, tzn. z poglądem dotyczącym charakteru jakości estetycznych, a mianowicie: czy ich podstawą jest natura, czy też naturę ujmuje się estetycznie dopiero poprzez sztukę. Jeśli bowiem np. rytm, proporcja i symetria są z natury dane jako własności empiryczne, tak samo jak czerwień, brzęczenie czy wonność, to wystarczyłoby dokonać ich opisu nie wchodząc w zagadnienie stosunku oceniającego, w jakim pozostaje wobec nich podmiot pojedynczy czy kolektywny. Przyjęcie zaś jakości artystycznych, tworzonych początkowo bezwiednie, ale świadomie ustanowionych jako takie, nasuwa nieodzownie analizę aksjologiczną. Sztuka powstała więc w procesie określonego wartościowania i potem pejzaże, zachowania się (styl życia), wytwory użytkowe *etc.* oceniano jako estetyczne, z punktu widzenia akceptowanych już społecznie wartości artystycznych.

Rozważania o przedmiocie estetyki pojawiły się w rozwoju analizowanej doktryny bardzo późno — ich główne nasilenie przypada na lata 20-te oraz 50-e w ZSRR i w twórczości Pawłowa. Podobnie refleksje o metodzie nie były w dziejach owej doktryny szczególnie częste. Podjął je Plechanow, skupili się nad nimi estetycy radzieccy w latach 20-tych, ostatnio rozwinęli je Lukács i Goldmann. Nie sądzę, by wystarczało jedynie zreferować ich poglądy na tę kwestię. W całym bowiem procesie rozwojowym doktryny marksistowskiej dadzą się wyodrębnić — *explicite* formułowane i *implicite* stosowane — dwa przeciwstawne stanowiska metodologiczne. Jedno z nich należy nazwać scjentystycznym, drugie — filozoficzno-antropologicznym. Znana polemika Gramsciego z Bucharinem trafia w sedno sprawy. Po jednej stronie — od Plechanowa poprzez tektologię i refleksjologię radziecką z lat 20-tych — zmierzamy do aplikacji metod matematycznych i statystycznych oraz modeli proponowanych przez teorię informacji. Po drugiej zaś mamy do czynienia z aksjologią estetyczną opartą na przesłankach filozoficznych, korzystającą z nauk szczegółowych, ścisłych i społecznych, ale do nich niesprowadzalną.

Bez względu na to, czy wzorem dla estetyki ma być biologia lub mechanika (Plechanow), czy neuropsychologia (pawłowizm z lat 20-tych), czy w końcu matematyka (Lotman, Porębski) — metoda badań formułowana jest jednakowo: wyjaśnianie faktów, redukowanie bardziej złożonych do prostszych, stosowanie, jeśli tylko materiał jest dostatecznie podatny, analiz ilościowych, próba dotarcia do prawidłowości stałych, bezwyjątkowych. Dla orientacji aksjologicznej rozumienie jest równie doniosłe jak wyjaśnienie; sfera faktów badanych jest uważana za swoistą, o jakościowym charakterze, nieredukowalną do formuł liczbowych; całości nie stanowią zwykłej sumy jej składników, lecz są istnościami odrębnymi; uogólnienia typu nomotetycznego nie wydają się mieć tutaj zastosowania, jeśli rozumieć je na modłę uogólnień (praw) adekwatnych do prawidłowości fizykalno-chemicznych. Estetyka w tym drugim rozumieniu nie jest tożsama również z socjologią czy psychologią wartości; sztuka w jej świetle jest swego rodzaju projektem egzystencjalnym człowieka, jest m. in. grą o ustanowienie *homo aestheticus* jako ideału antropologicznego.

Nie jest oczywiście tak, że między jednym a drugim stanowiskiem nie ma pomostów. Dla Gramsciego czy Lukácsa nieobojętne są naukowe weryfikacje światopoglądu marksistowskiego; ale nie wyczerpują one jego całości. Co zaś tyczy się stanowiska scjentystycznego, nie musi ono wcale prowadzić do negacji swoistych jakości estetycznych, byleby uznać, że odpowiada im określona formuła matematyczna. Uderzająca jest wszakże w tym drugim stanowisku dysproporcja między założeniami naczelnymi a praktyką badawczą. Lotman, choć opowiada się za aplikacją metody matematycznej, odkłada ją na później, wskazując, że przy obecnym stanie badań i zaawansowania dyscyplin humanistycznych wyniki takich operacji mogą być jedynie bezpłodne. W istocie też sam uprawia analizę strukturalno-semiotyczną. Kiedy zaś stosuje pojęcie „modelu", okazuje się, że jest ono zasadniczo odmienne od tego, jakim posługują się cybernetycy. W końcu, kiedy mowa jest o matematyce jako podstawie myślenia naukowego, chodzi jedynie o to, żeby zagwarantować maksymalny stopień abstrakcji i precyzji. O ile Lotman tylko deklaruje się po stronie teorii informacji, Leonid B. Pieriewierziew (*Искусство и кибернетика*, 1966) wprowadza całą jej aparaturę zapowiadając triumfalnie, że nowa metoda jest jak najbardziej adekwatna m. in. do tego rodzaju przedmiotów badania, jak dzieła sztuki. W trakcie dalszego wykładu sam przyznaje jednak, że wiele wprowadzonych podstawowych terminów cybernetycznych nie nadaje się tu do użytku; natomiast kiedy operuje pojęciami zapasu informacyjnego czy strategii informacyjnej (gra), szumu czy układu samoregulującego się — używa ich metaforycznie. Sztukę traktuje w końcu jako informację ekspresywną o charakterze na tyle subiektywnym, że statystycznie jej ująć nie można. Rozdział końcowy stwierdzający, że metoda cybernetyczna daje opis czysto ilościowy albo czysto modelowy — w świetle innych wywodów autora, poświęconych oryginalności w sensie tradycjonalnym jako głównym komponencie utworów artystycznych — jest właściwie przyznaniem się do fiaska. Jeśli zaś, jak to zdaje się uzasadniać Sychra [12], modele cybernetyczne dadzą się stosować przynajmniej do pewnych tylko dziedzin sztuki, do utworów raczej mało złożonych, z elementami przeliczalnymi, to tak pojmowana metoda statystyczna byłaby wyraźnie i znamiennie ograniczona oraz badawczo niezbyt płodna. Choćby nawet dotychczasowe próby aplikacji cybernetyki do badań nad sztuką nie były nazbyt owocne, nie świadczy to, iż metoda scjentystyczna jest bezużyteczna czy

---

[12] A. Sychra, *Zastosowanie cybernetyki i teorii informacji w estetyce marksistowskiej*. „Studia Estetyczne" t. 5 (1968).

niewłaściwa. Dla naszych rozważań istotny jest fakt, że jak dotąd cybernetyka szuka w granicach aplikacji estetycznych nieustannie mariażu z semiotyką i że wyraźnie wobec niej przeciwstawna jest metoda historyczno-filozoficzna, którą zastosował np. Lukács w *Die Eigenart des Aesthetischen.*

Gwoli ścisłości obrazu trzeba jeszcze dodać, że obok dwu wymienionych, oscylujących ku ekstremistycznym rozwiązaniom, orientacji metodologicznych zarysowała się nieśmiało trzecia, kompromisowa. Rzecznikami jej byli Łunaczarski, Raphael, Pawłow. Owa kompromisowa próba nie została jednak przez żadnego z nich opracowana w sposób rozwinięty, a wydaje się godna uwagi. Wychodząc z założenia, że estetyka jest jednocześnie dyscypliną szczegółową i dyscypliną, której nie można oderwać od filozofii, proponowali oni wielość cząstkowych operacji metodycznych, opartych na poszczególnych naukach, oraz podporządkowanie ich jednej metodologii, jaka wynika z ogólnych filozoficznych przesłanek marksizmu. Cała trudność polega na wyjaśnieniu, jak filozofia musiałaby kontrolować kryteria poznawcze proponowane przez dyscypliny szczegółowe, skoro sama nie byłaby, tak jak one, empirycznie sprawdzalna.

Inna jeszcze koncepcja, z którą wystąpił niedawno temu Louis Althusser w dwu tomach *Lire le Capital* (1966), inspirowała, jak dotąd, jedną tylko pracę w dziedzinie rozważań estetycznych, a mianowicie Paul Machereya *Pour une théorie de la production littéraire* (1966). Wedle koncepcji Althussera błędna jest tyleż pozytywistyczna co i heglowska interpretacja Marksa. Obie one w różny sposób zajmują się stosunkiem poznającego podmiotu do empirycznej rzeczywistości, podczas gdy prawdziwą wiedzę marksowską należy, według Althussera i jego uczniów, oprzeć na operacjach czysto poznawczych, na kategoriach struktury i jej immanentnych funkcji, na analizie „*Forschungsweise*", a więc samych dociekań teoretycznych. W świetle tej propozycji estetyka marksistowska byłaby nauką pytającą nie o pochodzenie i rozwój sztuki na tle złożonych procesów historycznych ani też o psychobiologiczne i socjologiczne warunki twórczości i odbioru, ale o samo pojęcie sztuki, prądu, stylu *etc.*, słowem, o formalno-aksjomatyczne operacje, strukturujące każdorazowo rzeczywistość uznaną za artystyczną. Pojęcie wartości w takim ujęciu, podobnie jak artykulacja poszczególnych formacji (segmentów) artystycznych, byłoby czysto teoretycznym konstruktem. Koncepcja ta, absorbująca diachronię w synchronii oraz eliminująca problem zgodności rzeczywistości z poznaniem — wydaje się, abstrahując od niekonsekwencji szkoły Althussera, którymi tutaj nie mogę się zająć, odległa od całościowo ujętej filozofii Marksa. Uderzające jest wszakże, iż Althusser mógł w oparciu o lekturę *Kapitału* przytoczyć szereg argumentów przemawiających na jego korzyść. Macherey nie wyprowadził z koncepcji Althussera tak radykalnych wniosków, jakie tu nakreśliłem, ale on również skłonny jest porzucić analizę typu historycznego na rzecz analizy strukturalnej, dociekającej przede wszystkim „*les absences*", tzn. miejsc niedopowiedzianych w danym utworze [13].

Dokonany zarys typologizujący nie rości sobie żadnych pretensji ani do zupełności, ani do bezspornej trafności. Jest raczej wstępnym poszukiwaniem na obszarze, który winien być gruntownie spenetrowany i wymaga chyba nie jednego, ale kilku tomów opracowań. Nie uwzględniono w owym zarysie zagadnień tak istotnych, jak poglądy na kategorie estetyczne (piękno, tragizm, komizm, wzniosłość *etc.*) oraz na

---

[13] O książce tej zob. uwagi krytyczne M. Spoczyńskiego w recenzji zamieszczonej w „Pamiętniku Literackim" (1969, z. 3).

przeżycie estetyczne. Nazwiska z konieczności notowałem przy danym problemie w sposób telegraficzny, starając się jedynie, by zestawienia te odpowiadały ogólnej orientacji badawczej danego estetyka oraz by odpowiadały jego osiągnięciom w dziejach omawianej doktryny. Ów przegląd historyczny uzupełnia ponadto zredagowany przeze mnie tom 5 „Studiów Estetycznych", który reprezentuje dostatecznie jaskrawą różnorodność aktualnych postaw i stanowisk. Wydaje się zresztą, że same moje rozważania typologiczne o dawniejszych dziejach doktryny dają zupełnie wystarczające podstawy, by uznać polemikę z tymi przeciwnikami, którzy estetykę marksistowską pojęli na kształt monolitu i sprowadzili ją do kilku zaiste niedobrych podręczników z lat powojennych — za zamkniętą. Zmienia się tedy fundamentalne pytanie: nie pytamy, czy omawiana doktryna jest bogata, ale jakie to powody zdecydowały, iż różnorodność wątków i proponowanych rozwiązań jest tak uderzająca, iż w jednych kwestiach odpowiedzi są zgoła kontrowersyjne i wyłączające się, w innych wymagają koordynacji i uporządkowania, w jeszcze innych — dookreślenia merytorycznego i precyzacji pojęciowej.

Odpowiedź nie jest wcale łatwa. Próbowałem jej udzielić w cytowanym artykule pt. *Zamiast wstępu*. Ponieważ nie posunąłem naprzód swych propozycji w tym punkcie, zmuszony jestem w skrócie przedstawić przytoczone tam domniemania. O różnorodności, a nawet przeciwstawności proponowanych w dziejach omawianej doktryny rozwiązań mogły zadecydować następujące przyczyny:

a) nieciągłość jej rozwoju, tzn. uporczywe i paradoksalne zaczynanie od nowa w okresie sięgającym niemal aż do r. 1917; b) oddziaływanie tradycji rodzimej, uchwytne szczególnie ostro w przypadku estetyki radzieckiej nawiązującej do myśli rewolucyjnych demokratów, ale także — dla przykładu — kantyzmu w Niemczech czy croceanizmu we Włoszech; c) zasięg horyzontów poznawczych właściwych dla danej epoki, co powodowało, że np. Plechanow był scjentystą, Lukács wyszedł z filozofii życia, Raphael uległ inspiracjom Wölfflina i „*Kunstwissenschaft*", Caudwell — Freuda i Richardsa, *etc.*; d) prymat literatury jako podstawy do uogólnień estetycznych, co w efekcie tyleż blokowało, ile ułatwiało przyjęcie rozmaitych punktów wyjścia w odniesieniu do sztuk nieprzedstawiających; e) aktorzy opisanych tu perypetii intelektualnych, którzy aż po lata 20-te, wyjąwszy Plechanowa i Mehringa, byli tylko okazjonalnymi badaczami sztuki, a ponadto również w okresie późniejszym nie brakło w ramach owej doktryny obok wypowiedzi fachowych — wypowiedzi czysto publicystycznych; f) luźność samej metody marksistowskiej z racji przeciwieństw między orientacją scjentystyczną i filozoficzno-antropologiczną; luźności tej nie należy wszelako utożsamiać z rzekomą niespójnością omawianej metody; g) wreszcie, *last not least*, dziedzictwo Marksa, Engelsa i Lenina, protoplastów tej koncepcji estetycznej, w których pismach można znaleźć kilka klarownych idei oraz sporo genialnych spostrzeżeń, ale zarazem — przy pełnej samowiedzy — nie można stwierdzić istnienia opracowanej teorii estetycznej. Teorię tę trzeba dopiero rekonstruować z pozostawionych przez klasyków *disiecta membra*, oczyszczając je przy tym z niejasności i nieścisłości, które były nie do uniknienia, skoro myśli o literaturze wypowiadali oni raczej akcydentalnie.

Kwestią wszakże zasadniczą, która wyłania się z zakreślonego tu typologicznego przeglądu, jest sprawą ewentualnych zbieżności na tle rozbieżnych propozycji. W związku też z tą kwestią nasuwa się nieodzowne pytanie, na jakich podstawach oparliśmy wybór przytaczanych autorów oraz dobór tez, którymi operowaliśmy w konfrontacjach. Inaczej formułując: jakie stosowaliśmy kryteria, by autorów oraz ich te lub owe tezy (koncepcje) uznać za możliwe do włączenia do tradycji marksistowskiej. Otóż kryteria te czerpaliśmy nie z nawyków instytucjonalnych (jakże za-

wodnych, skoro niektórych myślicieli z powodów politycznych wyłączono na dziesiątki lat z tejże tradycji filozoficznej) ani też z samowoli samych autorów, którzy wszakże błędnie, choć w najlepszych intencjach, mogli ogłaszać się za zwolenników marksizmu. Podstawą jest tu dotychczasowa historia doktryny marksistowskiej, która ujawnia pewien określony, właściwy dla niej repertuar pytań (ale niekoniecznie odpowiedzi) i określony sposób uprawiania filozofii sztuki. A mianowicie problematyka dialektycznych związków między sztuką a resztą zjawisk społecznych (ich ewentualnej symbiozy, ale zarazem opozycji ze względu na autonomizacyjną tendencję pierwszej), idiogenezy i allogenezy, poznawczych i ideologicznych treści (funkcji) sztuki, eschatologicznej (dezalienacyjnej — szerzej biorąc) funkcji sztuki jako funkcji nadrzędnej, aktywnej roli indywidualności artystycznej na tle determinujących ją procesów anonimowych (przy tym gra tych dwu składników nigdy nie jest *a priori* określona), uhistorycznienie wszelkich analiz — oto m. in. kwestie tyleż metodologiczne co z zakresu teorii kultury, które w sposób nieuniknionyniony narzucały się wszystkim badaczom-marksistom. Oczywiście, nie wystarczy problemy te podjąć, trzeba je naświetlić z punktu widzenia i w oparciu o filozoficzne przesłanki marksizmu. Mówiąc tedy o kryteriach, które pozwalają wykreślić względnie odosobniony obszar estetyki marksistowskiej, nieuchronnie implikujemy kryteria dotyczące swoistych rysów filozofii marksistowskiej.

Trudność przesuwa się zatem z estetyki na filozofię. Wprawdzie kłopotów metodologicznych nie usuwa to w zupełności, ale je poważnie zmniejsza. *Nb.* takie studium typologiczne, jakiego próbkę tu zaprezentowałem, dzięki uwydatnieniu inwariantów w zakresie proponowanych rozwiązań wzmacnia od strony dziejów myśli estetycznej to, co historyk czy ewentualnie metahistoryk filozofii marksistowskiej notuje jako jej względnie stały zespół dyrektyw metodologicznych oraz założeń ontologicznych i epistemologicznych.

Dlatego też w wzmiankowanym artykule *Zamiast wstępu* mogłem odwołać się do przynajmniej pięciu motywów występujących uporczywie w dotychczasowych dziejach marksistowskiej myśli o sztuce, a mianowicie do: 1) diachronicznego badania wydzielonych całości strukturalnych (przedmiotowych czy procesualnych) takich, jak np. dzieło, prąd, styl; 2) wyczulenia na klasowy charakter treści i form artystycznych; 3) ujęcia zjawisk artystycznych w perspektywie antropologicznej funkcji sztuki (co wiąże się ściśle z problemami alienacji i dezalienacji); 4) wyakcentowania realizmu jako szczególnie doniosłej kategorii artystycznej; 5) traktowania indywidualności twórczej jako ogniwa pośredniczącego między tradycją a nowatorstwem, między normami kulturowo ustalonymi a tymi wartościami, które kulturę wzbogacają i przeinaczają. Nie jest to wcale katalog pełny; można by uzupełnić go chociażby przez: 6) motyw pracy jako źródła pierwotnego sztuki i ciągłej przystani, do której sztuka powracała i czyni to zwłaszcza w naszych dniach; oraz — 7) motyw względnej tylko i często zagrożonej autonomii wartości artystycznych.

Co więcej, wydaje się, że nawet niektóre rozbieżne propozycje można uznać za aspekty odpowiedzi całościowej, która zdolna byłaby je wchłonąć i zintegrować. Niewykluczone, że np. kardynalną antynomię między scjentystyczną a antropologiczno-filozoficzną metodą badań dałoby się rozwiązać jako dialektyczną opozycję, w której pierwsza z nich byłaby przybliżeniem się do pewnych tylko stron przedmiotu badanego, podczas gdy druga osadzałaby go w kształcie jego globalnych związków z rzeczywistością pozaartystyczną. Inny hipotetyczny przykład tego samego rodzaju to zniesienie antynomii między kauzalną a semiotyczną eksplikacją związków między sztuką i jej otoczeniem, gdyż system znaków można by potraktować jako konkretne pole społeczne, na którym antecedensy dane w świadomości

zbiorowej (zależne od danego układu materialnego) przetwarzane są w określony utwór (prąd, styl) artystyczny.

Przyjąwszy taki model estetyki marksistowskiej, udałoby się z kolei w sposób miarodajny odrzucić jako wtręty — które w omawianej doktrynie znalazły się z przyczyn jedynie zewnętrznych (presja historycznie usprawiedliwionych tych lub owych paradygmatów) — tego rodzaju propozycje, co np. uznanie czegoś takiego, jak instynkt estetyczny, jakości estetyczne „założone" w samej naturze, oraz przypisanie metodzie matematycznej prymatu w badaniach nad sztuką. O ile te koncepcje należy określić jako obce marksizmowi, o tyle do zniekształceń, spowodowanych tyleż uproszczonym pojmowaniem przyjętej doktryny co i naciskiem z zewnątrz, trzeba by zaliczyć takie tezy, jak np. stwierdzenie czysto biernej roli indywidualności artystycznej (medium klasowych postaw), absolutyzację tego lub owego czynnika społecznego jako ostatecznej instancji decydującej o kształcie zjawisk artystycznych, uniwersalizację realizmu jako cechy konstytutywnej wszelkiej sztuki, *etc.*

Na zakończenie wypada wszakże jeszcze raz przypomnieć, że taka próba wyznaczenia korpusu rozwiązań właściwych dla marksistowskiej myśli o sztuce nie tylko nie eliminuje, lecz wręcz zakłada wielość i różnorakość orientacji estetycznych w jej granicach. Jest to bowiem na szczęście ten obszar marksizmu, na którym kanonizacja tez i odpowiedzi była, relatywnie biorąc, najsłabsza i jeśli ogarniała szerokie kręgi kulturowe, to tylko przejściowo. Natomiast repertuar pytań, otwartych na dynamikę sztuki i inne poglądy estetyczne, zmuszał niejako, by w wewnętrznych kontrowersjach szukać coraz lepiej uzasadnionych odpowiedzi na fundamentalne kwestie objęte przeprowadzoną przez nas analizą typologiczną.

Jeśli tedy narzuca się jakaś rzetelna konkluzja z przedstawionych tu rozwiązań, to można by ją sformułować następująco: nie należy szukać rozwiązań właściwych dla estetyki marksistowskiej w jej poszczególnych realizacjach, choćby nawet tak wielkiego formatu, jak myśl Lukácsowska. Wyróżniki owej doktryny estetycznej wydają się uchwytne wyłącznie w całym jej globalnie potraktowanym rozwoju; w wariantach wprawdzie niekiedy znoszących się, ale najczęściej uzupełniających się wzajemnie, zarówno w jej antynomiach dotąd nie rozwiązanych jak w próbie dialektycznego respektowania wartości artystycznych i pozaartystycznych; w estetycznej i kulturowej funkcji sztuki, w ścisłych metodach badawczych i historiozoficznej refleksji.

Stefan Morawski

Б. А. Успенский, ПОЭТИКА КОМПОЗИЦИИ. СТРУКТУРА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА И ТИПОЛОГИЯ КОМПОЗИЦИОННОЙ ФОРМЫ. Москва 1970. „Искусство", ss. 224 + 30 wklejek ilustr. „Семиотические исследования по теории искусства". 1.

Radzieckie badania semiotyczne mają zdecydowaną orientację: od problematyki języka naturalnego i języka literatury — ku problematyce semiotyki kultur jako swoistych całości, ich typologii, wykrywania tych samych systemów znaków, prawidłowości ich transformacji w różnych materiałach semiotycznych (słowo, gest, kostium), materiałach wykorzystywanych przez heterogeniczne manifestacje kulturowe (dzieło literackie, rytuał, zachowanie etykietalne, moda itp.).

W publikacji pt. *Тезисы докладов летней школы по вторичным моделирующим системам* („Semeiotike" II ⟨Tartu 1965⟩) program badań sformułowany jest następująco:

1. Wszelką działalność człowieka w zakresie wytwarzania, krążenia i zachowywania informacji przy pomocy znaków cechuje określona współzależność. Poszcze-

gólne systemy znakowe, chociaż stanowią immanentnie zorganizowane struktury, funkcjonują jedynie we współzależności, opierając się jeden na drugim. Żaden z systemów znakowych nie rozporządza mechanizmami, które by mu zapewniały izolowane funkcjonowanie. Z tego wynika, że razem z ujęciem pozwalającym stworzyć serię względnie niezależnych dyscyplin semiotycznych przyjmujemy i drugi punkt widzenia, wedle którego te dyscypliny rozważają tylko cząstkowe aspekty semiotyki kultury, nauki o funkcjonalnych współzależnościach różnych systemów znaków.

2. Stąd szczególna waga problemu hierarchiczności związku języków kultury, rozgraniczenia ich sfer, określenia przyległości lub przecinania się tychże.

3. Należałoby określić minimalny zespół systemów znaków (języków kulturowych) konieczny dla funkcjonowania kultury jako całości i skonstruować model najbardziej elementarnych stosunków między nimi, czyli model kultury.

4. Specjalnie należałoby rozważyć zagadnienie stosunku między pierwotnymi a wtórnymi językami kultury. Czy taka dwustopniowość jest konieczna dla wytworzenia kultury, na czym polega jej funkcjonalna niezbędność? czy tylko język naturalny jest systemem pierwotnym?

5. Bardziej szczegółowe poszukiwania mogłyby dotyczyć opisu miejsca określonego systemu semiotycznego w kompleksie systemowym danej kultury. Mogłyby dotyczyć oddziaływania danego systemu na inne. Bołoby to pytanie np. o miejsce matematyki czy muzyki w kulturze jako semiotycznej całości lub pytanie o rolę kina w strukturze języka współczesnej kultury albo też np. o rolę malarstwa w semiotyce poezji XX wieku. Autorów programu szczególnie interesuje miejsce sztuki w ogólnym systemie kultury, niezbędność sztuki w kulturze.

6. Z kolei rysują oni obszerny program badań typologii kultury. Stosunek kultury do znaku, tekstu i *semiosis* jako podstawa typologicznych charakterystyk. Badanie kultury jako pamięci kolektywu, jako zorganizowanej pamięci. Z tym wiążą się problemy ewolucji kultury i odpowiedzi na pytania typu: co powoduje konieczność zmian języków kultury? Zagadnienia nie motywowanych przemian systemów semiotycznych. Jak skonstruować model dynamiki systemów semiotycznych? Co cechuje modele cykliczne i lawinowe? Wreszcie — kultura jako dziedzina konfliktów społecznych, walka o pamięć kolektywu, społeczne normy zapamiętywania i zapominania.

Przytoczyłem tu w nieco zmienionym, dla skrócenia tekstu, sformułowaniu centralną, jak sądzę, część programu badawczego czołowej grupy semiotyków radzieckich. Zmierza on do wypracowania technik opisu heterogenicznych zjawisk kultury w jednym języku semiotycznej analizy, co pozwalałoby osiągnąć porównywalne wyniki badawcze w różnych zakresach, dotąd z małym powodzeniem porównywanych, jak np. badania sztuki i polityki, etykiety i malarstwa. Porównywalność opisów pozwala na sensowne formułowanie pytań o podobieństwo lub różnice mechanizmów funkcjonowania różnych, tradycyjnie wyodrębnianych sfer kultury, pytań o miejsce tychże w strukturze hierarchicznej całości danej kultury. Wydaje się to drogą do wypracowania metod badania kultury jako całości. Także złożonych kultur społeczeństw historycznych, których nie umiemy ujmować tak, jak antropologowie ujmują jako całości kultury społeczeństw przedliterackich.

Jest to zamierzenie niezmiernie ambitne. Wydaje się osiągalne i drogą teoretycznej refleksji, i drogą wielu szczegółowych przyczynków, rozwiązywania pytań cząstkowych.

Do tego celu powołana została do życia w 1970 r. odrębna seria książkowa, której tom pierwszy stanowi *Poetyka kompozycji* B. A. Uspienskiego.

Autor, jak sam stwierdza (s. 164), rozpatruje jedynie elementarne możliwości kompozycyjne. Zadanie, które sobie postawił, polegało na zbadaniu owych możliwości i prawidłowości kompozycyjnego kształtowania dzieła. Za centralną dla problemu kompozycji uważa badacz kategorię „punktu widzenia", z którego prowadzone jest opowiadanie. Odnosi się ona do wszelkich sztuk semantycznych. Dzieła ich możemy nazwać dwuplanowymi, wydzielamy w nich bowiem środki wyrazu i treść — to, co przedstawia, i to, co przedstawione. Są one sztukami przedstawiającymi, w przeciwieństwie do tych, które przede wszystkim związane są ze składnią, a nie z semantyką (np. malarstwo abstrakcyjne, architektura — związane jeszcze i z pragmatyką).

Uspienski nie definiuje swego podstawowego pojęcia: p u n k t u w i d z e n i a. Wyjaśnia je przez użycie. W malarstwie i innych rodzajach sztuk przedstawiających — problem punktu widzenia to przede wszystkim problem perspektywy. Perspektywa linearna, obowiązująca w europejskim malarstwie począwszy od odrodzenia, zakłada jeden i niezmienny punkt widzenia, ściśle ustaloną pozycję autora — widza. Norma ta nigdy nie była realizowana dosłownie. Zawsze mieliśmy do czynienia z odstępstwami. W innych wypadkach istniała zasadniczo wielość i różnorodność założonych pozycji autora, a to znaczy i wielość punktów widzenia. Przykładem tej wielości może być malarstwo średniowieczne, posługujące się w części głównej dzieła tzw. perspektywą odwróconą i jednocześnie perspektywą linearną na peryferiach obrazu. Z problemami punktów widzenia w malarstwie związane są ściśle problemy skrótów perspektywicznych, oświetlenia, traktowania postaci semantycznie ważnych i nieważnych itp. W filmie problem punktu widzenia występuje jako zagadnienie montażu. Takie elementy formalnej kompozycji kadru, jak wybór planu, różne rodzaje ruchu kamery itp., związane są z problematyką punktów widzenia. Nieobojętne jest to i dla teatru. Przykładem „teatr w teatrze", np. przedstawienie w *Hamlecie*. Przestrzeń sceniczną tego „teatru w teatrze", inaczej niż całą sztukę Szekspira, oglądamy z punktu widzenia widzów-aktorów, odtwórców postaci *Hamleta* — Króla, Królowej, księcia Hamleta. W teatrze współczesnym liczymy się w większym stopniu z punktem widzenia uczestników akcji, gdy w klasycznym teatrze XVIII—XIX w. przede wszystkim brano pod uwagę punkt widzenia widza (s. 6—9). W literaturze mamy do czynienia z analogiami w stosunku do sygnalizowanych wyżej wszystkich możliwości i chwytów kompozycyjnych.

Uspienski zmierza do ogólnej teorii kompozycji, ważnej dla wszelkich rodzajów sztuki. Teoria ta bada prawidłowości strukturalnej organizacji tekstu artystycznego. Przez „tekst" rozumie on dowolne, semantycznie zorganizowane następstwo znaków. „Jeśli montaż — znów w ogólnym znaczeniu tego słowa [nie ograniczonym do dziedziny filmu, ale w zasadzie stosowanym w odniesieniu do różnych rodzajów sztuki] — może być rozumiany jako generacja (synteza) tekstu artystycznego, to przez strukturę tekstu artystycznego rozumiemy wynik odwrotnego procesu — jego analizy" (s. 10).

Zakładamy, że strukturę tekstu artystycznego można opisać, jeśli się bada różne punkty widzenia, tj. różne pozycje autora, z których prowadzone jest opowiadanie, oraz bada się stosunki między tymi pozycjami. Uspienski wyróżnia cztery (najważniejsze, ale nie jedynie możliwe) sposoby rozumienia punktu widzenia. Punkt widzenia może wyrażać się w planie ideowo-wartościującym — czyli w „planie oceny". Może być wyrażony środkami czysto lingwistycznymi, jak np. mowa pozornie zależna. Będzie to punkt widzenia dany w „planie frazeologii". Punkt widzenia może zależeć od czasowo-przestrzennej pozycji osoby, która opisuje zdarzenia, tj. zależeć od ustalenia jej pozycji w ramach czasowo-przestrzennych koordynato-

rów. Będziemy to z kolei nazywać „planem czasowo-przestrzennej charakterystyki”. Punkt widzenia autora może odwoływać się do danych raz tej, drugi raz innej świadomości indywidualnej. Będzie to zatem taki lub inny psychologiczny punkt widzenia. Odpowiednie zaś zróżnicowanie tak ujmowanych punktów widzenia dokonywać się będzie, jak powiemy, w „planie psychologii” (s. 12 i 109).

Rozdział 1 książki Uspienskiego dotyczy zatem punktu widzenia w planie ocen. Jest to najogólniejszy poziom, na którym może występować zróżnicowanie pozycji zajmowanych przez autora, autorskich punktów widzenia. Za Bachtinem, który tą problematyką zajmował się przed laty, można go nazwać również planem ideologicznym. Przez „ocenę” bowiem rozumiemy „ogólny system ideowego poglądu na świat” autora. Interesuje nas przeto, z jakiego punktu widzenia autor dzieła ocenia i ideologicznie ujmuje świat przedstawiony przez siebie. W najbardziej prostym i z punktu widzenia możliwości kompozycyjnych trywialnym przypadku ocena bywa przeprowadzana z jakiegoś jednego, dominującego punktu widzenia. W planie oceny może się jednak w bardziej złożonych przypadkach dokonywać zmiana pozycji autorskich. Mamy wtedy do czynienia z różnymi punktami widzenia. Dla przykładu autor przywołuje *Bohatera naszych czasów* Lermontowa, w której to powieści osobowość bohatera — Pieczorina — oglądana jest oczyma autora, samego Pieczorina, wreszcie nosiciela naiwnego, ludowego punktu widzenia — Maksyma Maksymowicza. System ocen tego ostatniego jest celowo przeciwstawiony systemowi wartości samego Pieczorina. W szczegółach analizował to właśnie dzieło i to zagadnienie Lotman [1]. Różne punkty widzenia (systemy ocen) dane w dziele występują w określonych współzależnościach, tworząc złożony system przeciwieństw (różnic i tożsamości): jedne punkty widzenia są zbieżne ze sobą, inne mogą być zbieżne w pewnej sytuacji, rozbieżne w innej, wreszcie pewne dwa punkty widzenia mogą być przeciwstawne z jakiegoś trzeciego punktu widzenia.

Podobny system związków może być przy określonym ujęciu traktowany jako struktura kompozycyjna dzieła, opisywana na odpowiednim poziomie. Jeśli różne punkty widzenia nie są sobie wzajemnie podporządkowane, lecz występują jako równorzędne, mamy do czynienia z kompozycją polifoniczną, którą opisał Bachtin analizując poetykę Dostojewskiego w znanej książce.

Zjawisko polifonii kompozycyjnej w planie ocen polega na występowaniu w dziele kilku niezależnych punktów widzenia ocen. Są to punkty widzenia określonych uczestników akcji, brak wtedy abstrakcyjnej ideologicznej pozycji oceniania. Różnica zaś punktów widzenia przejawia się głównie w tym, jak ten lub inny bohater ocenia otaczającą go rzeczywistość przedstawianą. Jak pisał w tym związku Bachtin: „Dla Dostojewskiego ważne jest nie to, czym jego bohater okazuje się w świecie, lecz przede wszystkim to, czym okazuje się świat dla bohatera i czym jest on sam dla siebie [...]. W konsekwencji jako elementy, z których powstaje obraz bohatera, występują nie cechy rzeczywistości, cechy bohatera i jego otoczenia, ale z n a c z e n i e tych cech dla n i e g o s a m e g o, dla jego samopoznania” [2]. Autor zatem, narrator i bohater (postać) mogą występować w utworze jako nosiciele ocen.

Uspienski analizuje sytuacje, gdy nosicielem ocen jest główna postać, i inne, gdy epizodyczna lub peryferyjna. Szczególną uwagę poświęca przypadkowi ocenia-

---

[1] Ю. Лотман, *О проблеме значений во вторичных моделирующих системах*. W zbiorze: *Труды по знаковым системам*. Т. 2. Тарту 1965. „Ученые записки Тартуского государственного университета” z. 181. Przekład w: „Pamiętnik Literacki” 1969, z. 1.

[2] М. Бахтин, *Проблемы поэтики Достоевского*. Москва 1963, s. 16, 19.

jącego rezonera i chóru tragedii antycznej, który niewielki zwykle miał udział w akcji. Nosiciel punktu widzenia może być aktualny i potencjalny. W tym ostatnim przypadku wydarzenie opisywane jest jakby z punktu widzenia danej postaci, choć uczestnictwo tejże w danym wydarzeniu jest tylko potencjalne. Przykładem twórczość Chestertona. W każdej prawie jego książce występuje postać, która mogłaby napisać tę książkę (tj. postać, której światopogląd wyraża się w książce). Świat Chestertona wyobrażony jest jako potencjalnie przedstawiony z zewnątrz. Do ważnego rozróżnienia wewnętrznego i zewnętrznego punktu widzenia — nie tylko w planie ocen — jeszcze wrócimy.

Uspienski analizuje z kolei sposoby wyrażenia oceniającego punktu widzenia. Mało jest specjalnych środków wyrazu oceny. Wśród nich autor wyróżnia trwałe epitety. Nierzadko oceniający punkt widzenia wyrażany jest przy pomocy stylistycznej charakterystyki, przez odwołanie się do specyficznych cech mowy, a zatem środkami frazeologicznymi. Możemy przeto pogląd na świat danej postaci określić przez stylistyczną analizę jej mowy. To występuje w różnych sztukach posługujących się słowem. Istnieje jednak i sposób tylko swoiście literacki: posługiwanie się mową pozornie zależną. Użycie mowy pozornie zależnej wskazuje, że autor wykorzystuje punkt widzenia określonej, wyraźnie wskazanej postaci. Przy charakterystyce stylistycznej bowiem można wskazywać albo na konkretną indywidualność, albo też tylko na pozycję społeczną nosiciela danych ocen. Przykładem może być wyodrębnienie przez Lotmana drogą analizy stylu [3] w *Eugeniuszu Onieginie* Puszkina dwu perspektyw: „prozaicznej” i „romantycznej”, którym odpowiadają dwie odrębne ideologicznie pozycje autorskie. Współgranie dwu takich systemów ocen w jednym dziele dawało w poezji romantycznej całej Europy znane efekty autoironii.

Rola czynnika frazeologicznego została już zasygnalizowana przy różnicowaniu pozycji oceniających. W rozdziale 2 autor analizuje szczegółowo punkty widzenia w planie frazeologii.

Problematykę tego rozdziału wymownie uprzystępnia analiza frazeologiczna znanej anegdoty na temat kolejnych informacji podawanych przez prasę paryską o lądowaniu we Francji Napoleona po ucieczce z Elby. Trzeba było wyraźnie zmienić punkt widzenia w planie frazeologii i sposobie nazywania, by przejść od pierwszej informacji: „korsykański potwór wylądował w zatoce Juan”, przez: „uzurpator wkroczył do Grenobli”, aż do ostatniej: „Jego Cesarska Mość oczekiwana jest dzisiaj w swym wiernym Paryżu”. Analogicznie Uspienski analizuje zmiany frazeologii dotyczącej Napoleona w *Wojnie i pokoju*, zależne i od tego, kto mówi, i od tego, w jakiej sytuacji mówi. Sposób nazywania Napoleona zmienia się celowo w ustach postaci, zmienia się także funkcjonalnie w mowie autorskiej w ciągu czterech tomów epopei. „Różnice pozycji autora przejawiają się w tym, że w tekście autorskim pojawiają się elementy cudzego tekstu — to znaczy elementy mowy, charakterystyczne dla tej lub innej postaci [...]. Posługiwanie się elementami cudzych tekstów, które mogą należeć do różnych osób, staje się podstawową metodą wyrażenia różnorodnych punktów widzenia w planie frazeologii” — konkluduje Uspienski (s. 46).

Uspienski drobiazgowo analizuje różne możliwości związków między słowem autora i słowem postaci w tekście. Omawia cztery zasadnicze rodzaje wpływu cudzego słowa na słowo autora oraz trzy odmienne problemy odwrotnego wpływu

---

[3] Ю. Лотман, *Художественная структура „Евгения Онегина”*. „Труды по русской и славянской филологии” z. 184 (Тарту 1966).

słowa autora na słowo cudze. Omawia przypadki mowy zależnej, niezależnej, pozornie zależnej, mowy wewnętrznej. Interesującym tematem analizy są różne użycia języka francuskiego w tekście *Wojny i pokoju*. Chodzi o to, jak zmienia się punkt widzenia autora przy rozmaitych opracowaniach francuskich wypowiedzi postaci, jaki jest walor funkcjonalny każdego rodzaju ujęcia w tekście. Analogicznie jak francuskim Tołstoj posługuje się w opisie polowania w Otradnym językiem myśliwskim, obok zwykłej mowy autora. Pozycja autora bowiem może być w zasadzie dwojaka: „wewnętrzna" lub „zewnętrzna". W pierwszym wypadku owo polowanie pokazane jest z punktu widzenia specyficznie myśliwskiego — wewnętrznego zatem w stosunku do opisywanych zdarzeń, przy użyciu języka myśliwskiego, z pozycji samych myśliwych. W drugim wypadku mamy u Tołstoja chwyt jednoczesnego przekładu wyrażeń myśliwskich na język neutralny, jest to zajęcie zewnętrznej pozycji w stosunku do opisywanych zdarzeń, odpowiadającej postronnemu obserwatorowi. Mamy tu do czynienia z operowaniem zmianą pozycji autora, która sprowadza się do przemienności „wewnętrznego" i „zewnętrznego" punktu widzenia (s. 70—76).

Punkt widzenia właściwy opowiadającemu może być ustalony w czasie i przestrzeni. W związku z tym można mówić o czasowej i przestrzennej perspektywie w kształtowaniu opowiadania. „Perspektywa w szerokim znaczeniu tego słowa może być rozumiana w ogóle jako system przekazywania trój- lub czwórwymiarowej przestrzeni środkami chwytów artystycznych właściwych danemu rodzajowi sztuki; [...] w sztuce słowa może to być ustalenie przy pomocy słów przestrzenno-czasowych stosunków opisywanego zdarzenia do opisującego podmiotu (autora)" (s. 77). W odniesieniu do stosunków przestrzennych Uspienski analizuje przypadki zbieżności przestrzennych pozycji opowiadającego i postaci, w których autor wciela się w postać lub tylko jej towarzyszy; omawia z kolei sytuacje rozbieżności tych pozycji, wskazuje tutaj na typologiczne analogie z kinem, jak użycie chwytu ześlizgiwania się kamery lub odpowiedni montaż poszczególnych kadrów. Zmiana pozycji opisującego może być oddana nie przez następstwo oddzielnych ustalonych scen, ale jako jedna scena w ruchu z charakterystycznymi deformacjami przedmiotów. Gdy u Gogola czytamy w opisie drzew: „cień jak ostry klin", rozumiemy, że opis dokonany jest z punktu widzenia obserwatora patrzącego z góry; gdy zaś czytamy: „cień jak kometa", właściwy komecie skręt jest deformacją widzianego drzewa pod wpływem szybkości przenoszenia się samego obserwatora.

Podobnie analizuje autor stosunki czasowe. Szczególną uwagę poświęcając specjalnym funkcjom form czasownikowych, zwłaszcza form modalnych w poetyce.

Autor rozwijając opowiadanie może w zasadzie albo posługiwać się danymi czyjejś percepcji lub faktami, które mu są znane, może kształtować dzieło przez odniesienie się do jakiejś innej indywidualnej świadomości, wykorzystywać jakiś subiektywny punkt widzenia, albo „opisywać zdarzenia możliwie obiektywnie" (s. 109). „W tych wypadkach, gdy punkt widzenia autora odwołuje się do tej lub innej indywidualnej świadomości (percepcji), będziemy mówić o psychologicznym punkcie widzenia; a sam plan, w którym przejawia się takie zróżnicowanie punktów widzenia, będziemy umownie nazywać planem psychologii" (s. 109). W planie frazeologii mowa pozornie zależna służy właśnie wyrażaniu subiektywnej pozycji. Tym zagadnieniom poświęca autor rozdział 4. Po dłuższej i subtelnej analizie wielu różnych, typowych sposobów opisu zachowań w związku z planem psychologii Uspienski stwierdza: „Jeśli uogólnić wszystkie możliwe przejawy punktów widzenia w planie psychologii, można powiedzieć, że centralne jest tu zagadnienie wiedzy autora i źródeł tej wiedzy" (s. 132). Chodzi o to, jak bardzo różnymi sposobami autor ogranicza swą możliwą wszechwiedzę i jak to rzutuje na kompozycję dzieła. Zróżni-

cowanie zakresu i źródeł wiedzy autora ma znaczenie nie tylko w planie psychologii, ale i przestrzenno-czasowej charakterystyki. Natomiast jest to czynnik nieistotny w planie oceny i w planie frazeologii.

Punkty widzenia, z których rozwijane jest opowiadanie, przejawiają się zatem głównie w czterech omówionych planach. Zwykle wybrany przez autora punkt widzenia przejawia się w tych czterech planach jednocześnie (s. 135). Ta zbieżność nie jest jednak konieczna. Interesujące są artystyczne skutki celowej rozbieżności. Zagadnieniom tym poświęcony jest rozdział 5. Rozpoczyna go analiza rozbieżności planu oceny i planu frazeologii. Rozbieżność ta ma miejsce wtedy, gdy opowiadanie rozwijane jest z frazeologicznego punktu widzenia określonej postaci, a zadaniem kompozycyjnym staje się ocena tejże postaci z jakiegoś innego punktu widzenia. Tak ukształtowane są często wypowiedzi ojca i syna Wellerów w *Klubie Pickwicka.* Stale mamy z tym do czynienia w nowelach Zoszczenki. Chwyt ten można uważać za typowy środek wyrazu ironii.

W dalszym ciągu autor omawia rozbieżności wynikające z możliwych kombinacji różnych punktów widzenia w wydzielonych czterech planach. Analizuje wykorzystywanie w toku opowiadania paru niezbieżnych pozycji, co można rozpatrywać jako wynik nałożenia jednej na drugą kilku niezbieżnych struktur kompozycyjnych. U Tołstoja np. mamy do czynienia z kształtowaniem opowiadania z punktu widzenia specjalnego narratora. Ale ten punkt widzenia często łączy się z punktem widzenia którejś postaci albo też wręcz drugiego narratora. Mamy więc do czynienia przy kształtowaniu opowiadania z połączeniem stałym lub epizodycznym pozycji narratora z jakąś inną pozycją. Może to być wiązanie pozycji wszystkowiedzącego, znającego motywy zachowań od wewnątrz, z pozycją reportażysty, obserwatora zewnętrzności. Z tym, że narrator może być szczególnie przenikliwy i mądry, jak to zwykle bywa u Tołstoja, ale nie bywa u Dostojewskiego, w którego opowiadaniach bohaterowie bywają mądrzejsi od narratora.

W następnym rozdziale Uspienski podkreśla, że dotąd zajmował się ilustrowaniem przykładami różnic kompozycyjnych punktów widzenia, ale tylko w aspekcie syntaktyki. A możliwe jest przecież uwzględnienie dwu innych jeszcze aspektów rozważań semiotycznych: semantycznego i pragmatycznego. Niezbieżność pozycji autora i czytelnika dostrzegamy w aspekcie pragmatycznym. Zwykle te punkty widzenia są zbieżne. Uspienski pomija niezbieżność niezamierzoną, charakterystyczną dla kiczu. Badacza interesuje niezbieżność zamierzona, funkcjonalna. Przykładem mogą być wspomniane wyżej nowele Zoszczenki. Cechuje je to, że postać, z której punktu widzenia prowadzi się opowiadanie, jednocześnie występuje jako przedmiot oceny z punktu widzenia czytelnika. Wtedy niezbieżność punktów widzenia autora (narratora) i czytelnika może np. w sposób zamierzony prowadzić czytelnika do oceny narratora jako prostaka i śmiesznego głupca.

Uspienski proponuje, by w ogóle mówić o semantycznym, syntaktycznym i pragmatycznym poziomie dzieła. Na poziomie semantycznym badamy stosunek opisu do rzeczywistości opisywanej, na syntaktycznym badamy wewnętrzne, strukturalne prawidłowości ukształtowania opisu, wreszcie na poziomie pragmatycznym badamy stosunek opisu do odbiorcy, dla którego jest on przeznaczony. Podobnie można mówić o tychże trzech aspektach kompozycji dzieła. W aspekcie semantycznym będą to problemy deformacji; w aspekcie syntaktycznym będą to właśnie badane przez Uspienskiego problemy znaczenia funkcjonalnego posługiwania się takim lub innym punktem widzenia tylko w wewnętrznym porządku dzieła; w aspekcie wreszcie pragmatycznym interesujemy się związkiem dzieła z czytelnikiem, pytamy, do kogo jest ono adresowane, do jakich przewidywanych zachowań czytelnika dostosowane

jest określone ukształtowanie kompozycyjne dzieła. Niestety, problematykę semantyczną i pragmatyczną Uspienski tylko sygnalizuje, nie rozwija jej zupełnie.

W ostatnim rozdziale autor podejmuje centralne teoretyczne zagadnienie strukturalnej wspólnoty różnych rodzajów sztuki. Omawia wspólne zasady organizacji dzieła w malarstwie i literaturze. Realizuje tu, jak mówiliśmy, charakterystyczny kierunek badań semiotyki radzieckiej. Próbuje dać porównywalne opisy semiotyczne heterogenicznych zjawisk kultury, dotąd opisywanych w językach i kategoriach autonomicznych, jeśli opisujący chciał być ścisły i unikał nienaukowych metafor.

Autor rozważa przede wszystkim zjawisko tzw. odwróconej perspektywy, znamienne dla malarstwa średniowiecznego. Właściwością tej perspektywy jest zmniejszanie rozmiarów przedstawionych przedmiotów nie w miarę oddalenia ich od widza, ale odwrotnie, w miarę przybliżenia ich ku niemu. Postaci w głębi obrazu są większe niż pierwszoplanowe. W tym systemie przedstawień zmniejszenie owo dokonane jest nie z naszego punktu widzenia — widzów obrazu, ale niejako z punktu widzenia naszego *vis à vis*, który wirtualnie zajmuje miejsce w głębi obrazu (s. 180).

To rozumowanie stawia nas wobec problematyki odrębności świata danego dzieła. Uspienski wprowadza tu ważne pojęcie „ram" dzieła. Odgraniczają one swoisty świat dzieła z właściwą mu przestrzenią i czasem, hierarchiami wartości i normami zachowań. Z konieczności zajmujemy wobec tego świata pozycję zewnętrznego obserwatora. Obcując z dziełem powoli jednak wchodzimy w nie, zaczynamy je przeżywać niejako „z wewnątrz", a nie tylko „z zewnątrz". Przejście od świata realnego do przedstawionego to właśnie problem „ram" artystycznego przedstawienia. Ramy te to przede wszystkim początek i koniec, bardzo istotne w ogóle dla kształtowania wszelkich systemów kultury. Wyodrębnienie wyraźne początku i końca mamy np. w obrzędach kościelnych. Ramy stanowią również rampa i kurtyna w teatrze. Przełamanie ram oddzielających świat sztuki od realnego znamy z wydarzeń, gdy publiczność teatralna, tracąc poczucie owych ram, rzucała się oburzona na jakąś postać zbrodniczą ze sztuki. W XX wieku zamierzone przekroczenie ram mieliśmy w tzw. *collage*'ach kubistów, łączących z płótnem fragmenty gazet, fragmenty pozaartystycznego, realnego życia.

Przykładem stosowania omawianych ram w malarstwie mogą być te dzieła średniowieczne, które w centrum obrazu posługują się wewnętrznym punktem widzenia. Artysta wtedy przedstawia przedmioty tak, jakby się znajdował wśród nich, wewnątrz przedstawionego świata. Ramy natomiast stanowią przedmioty i postaci przedstawione na peryferiach obrazu z innego, zewnętrznego punktu widzenia. Są to formy odpowiadające pozycji zewnętrznej, obserwatora stojącego przed obrazem. Może to dokonywać się poprzez przechodzenie od form odwróconej perspektywy do form tzw. perspektywy „ostro zbiegającej się" („*Niedersicht*") na peryferiach danego płótna.

Ramy w folklorze literackim to często pojawienie się „ja" narratora, to w baśni stwierdzenie cudu. Może w tej funkcji występować zwrot do czytelnika. W zakończeniu *Rewizora* Gogola Horodniczy wychodzi poza ramy przestrzeni dzieła, gdy zwraca się wprost do publiczności, a jego partnerzy, odwrotnie, zastygają w martwych pozach.

Jako osobne zagadnienie omawia Uspienski problem tła w różnych sztukach. Rozważania te prowadzą go do wniosku, że istnieje typologiczna, nieprzypadkowa wspólnota chwytów malarstwa i literatury przy przedstawianiu ram i tła. Dzieło bowiem obu tych sztuk tworzy zamknięty system, toteż w przypadku percypowania tła i ram należy oczekiwać zewnętrznej, a nie wewnętrznej pozycji odbiorcy. Tylny

plan obrazu spełnia tę samą funkcję co i przedni. Oba te plany przeciwstawione są temu, co mieści się wewnątrz świata przedstawionego. Przeciwstawiony mamy tu zwykle opis z zewnętrznego punktu widzenia opisowi z wewnętrznego punktu widzenia.

Uspienski, podkreślając tak różnorodne i ważne funkcje przemienności tych dwu podstawowych punktów widzenia w różnych sztukach, proponuje w zakończeniu stworzenie typologii systemów artystycznych według możliwych pytań o źródła wiedzy autora, pytając: gdzie był autor? na zewnątrz zdarzeń czy wewnątrz tychże, skąd przeto wie coś o nich? jako „reportażysta" czy jako „wżywający się" we wnętrze aktorów tych zdarzeń? Wielość autorskich punktów widzenia nie jest zdobyczą nowoczesnej sztuki, występuje i w starożytnych zabytkach, także literackich. Toteż artysta (i każdy z nas w codziennym życiu) stoi z reguły przed podstawowym wyborem: czy opowiadać zdarzenia po kolei, czy też przedstawić je w jakiś reorganizowany sposób? Wyborom tym, domyśla się badacz, odpowiadają określone stanowiska światopoglądowe.

Znakomita książka Uspienskiego, przynosząca analizy precyzyjne i jednoznaczne, wyrosła z inspiracji Bachtina, jak to sam autor przyznaje (s. 11). Uspienski celowo i manifestacyjnie nawiązuje do wielkiej tradycji radzieckiej poetyki strukturalnej lat dwudziestych i jej kontynuacji w latach sześćdziesiątych. Mówią o tym odsyłacze i cytaty, liczne, u spodu prawie każdej strony. Możemy z tych przypisów odczytać, które wyniki owej poetyki są dzisiaj ciągle jeszcze aktualne. Uspienski dobrze zna wyniki europejskich badań strukturalnych i czerpie z nich pełną garścią.

Książka jego przynosi rezultaty konkretne i, jak sądzę, trwałe.

Nasuwa się jedna, ale chyba istotna, uwaga krytyczna. Uspienski interesuje się tylko aspektem syntaktycznym w swej analizie. Z tego punktu widzenia ustala swoje klasyfikacje, formułuje kategorie badawcze. Z tego punktu widzenia przy końcu próbuje ustalić określone prawidłowości. Są to kategorie i prawidłowości tylko wewnętrznego uporządkowania tekstu. W dyrektywach takiego postępowania badawczego autor nie jest wierny inspiracji Bachtina.

Uspienski bowiem tworzy kategorie ubogie, służące typologii modeli literackich, uwzględniając tylko aspekt syntaktyczny. Bachtin natomiast dla tychże celów tworzył kategorie bogate, uwzględniając jednocześnie wszystkie trzy aspekty: semantyczny, syntaktyczny i pragmatyczny. I tak np. jest stworzona znana Bachtinowska kategoria modelowa — „literatury karnawałowej". Bachtin odpowiada, jak współcharakteryzują ten model literatury właściwości uchwytne poprzez analizę w tych trzech aspektach jednocześnie. Literatura karnawałowa w aspekcie semantycznym ma charakter groteskowy, to, co przedstawia, deformuje przedstawione. W aspekcie syntaktycznym właściwy jest jej określony system znaków, oznaczający sferę niskiej doczesności, materialny „dół", przeciwstawiony oficjalnym „duchowym" wyżynom. W aspekcie wreszcie pragmatycznym — ciągle przykładowo — model literatury karnawałowej ukształtowany jest tak, że wpisany weń wirtualny adresat jest to nie kto inny jak uczestnik ludowej kultury śmiechu średniowiecza, reagujący zgodnie z jej właściwymi normami zachowań, z jej właściwymi znaczeniami nadanymi zachowaniom składającym się na „wesoły bunt" karnawałowy, ograniczony w przestrzeni i czasie, społecznie dozwolony i periodycznie powtarzający się. Taka kategoria bogata pozwala wyodrębnić model literatury w ten sposób, by ten konstrukt pojęciowy odpowiadał zjawisku historycznie funkcjonującemu w procesach społecznej komunikacji danej zbiorowości. Służy on przeto badaniu historycznie stwierdzalnych funkcji społecznych literatury danego czasu i miejsca.

Uspienski w swoich konkluzjach interesował się jednym zagadnieniem z tego zakresu. Współodpowiedniością między wewnętrzną lub zewnętrzną pozycją autora a określonym poglądem na świat. Opowiadanie epickie, „tak, jak rzeczywiście było", z zewnątrz, opowiadanie przez wszechwiedzącego, właściwe zasadniczej obiektywności percepcji świata, ma wynikać z negowania arbitralności związku między znakiem a oznaczonym, co było w ogóle charakterystyczne dla światopoglądu średniowiecznego. Opowiadanie zaś odwołujące się do danych czyjejś świadomości, prowadzone z wewnątrz, z pozycji subiektywnej, „tak, jak się wydaje komuś" — zwraca uwagę na metodę narracji (szczególnie na język), uzależnia opisywane fakty od metodyki ich przedstawienia, narzuca skupienie uwagi na tym, „jak", a nie „co" jest opisane — ma być charakterystyczne dla nowożytnego poglądu na świat (s. 218).

Te twierdzenia autora wydają się więcej niż wątpliwe. Typologia poglądów na świat, która tu zdaje się być założona, jest zbyt sumaryczna. Historycznie jest nieprawdziwa, bo właśnie w sztuce średniowiecznej częsta była perspektywa odwrócona, subiektywizująca przedstawienie. Sądzę, że typologia modeli literackich, zasadniczych postaw autorskich, oparta tylko na danych zbieranych w aspekcie syntaktycznym jest zbyt uboga, by służyć budowaniu hipotez na temat współodpowiedniości między określonymi modelami literackimi a innymi systemami kultury, jak światopoglądowy w naszym przypadku. Tak skonstruowane modele nie są literackimi, są właściwie tylko modelami syntaktycznymi. Są sztucznie wyabstrahowane. Inaczej z takimi modelami, jak wspomniana literatura karnawałowa. Jest to bowiem model zjawiska rzeczywiście funkcjonującego w procesach komunikacji społecznej w danej kulturze. Jest to model dostatecznie bogaty, by ustalać jego współodpowiedniości z innymi systemami tejże kultury. Bachtin może zasadnie mówić o współodpowiedniości literatury karnawałowej i ideologii określonej postaci buntu przeciw oficjalnemu poglądowi na świat określonej kultury. Jest w stanie wskazać społecznych nosicieli tej ideologii buntu. Wskazać instytucje społeczne i systemy znaków, które służą komunikowaniu treści tej ideologii.

Model tylko syntaktyczny zdaje się być wynikiem pracy nie zakończonej. Jest to etap konieczny. Może jednak stanowić tylko etap na drodze zbudowania typologii modeli, uwzględniającej razem trzy aspekty semiotycznej analizy: semantyczny, syntaktyczny, pragmatyczny.

Wydaje się, że te same właściwości syntaktyczne mogą odpowiadać różnym systemom światopoglądowym. Nie ma koniecznych związków między np. chwytem perspektywy odwróconej a określoną ideologią. Co innego natomiast, gdy ta perspektywa jest tylko jednym z elementów o wiele bogatszego syndromu właściwości. Ale właściwości, powtarzam, widzianych nie tylko w aspekcie syntaktycznym, również i w tych, które mówią o wirtualnym odbiorcy i o stosunku przedstawiającego do przedstawionego. O funkcjach zatem społecznych i o stylu, a nie tylko o strukturach wewnątrztekstowych.

Te uwagi krytyczne wybiegają właściwie poza tekst pięknej książki Uspienskiego. Autor tylko napomyka o tej problematyce na ostatniej stronie. To natomiast, co wypełnia całe dzieło, jest zgodnie z tytułem — opisem poetyki kompozycji. I w tym zakresie książka dostarcza badaczowi literatury, także badaczowi jej funkcji społecznych, wiedzy niezbędnej i doskonałej.

Stefan Żółkiewski

V. K R O N I K A

Pamiętnik Literacki LXII, 1971, z. 2

MIĘDZYNARODOWA SESJA NAUKOWA W 60 ROCZNICĘ ŚMIERCI MARII KONOPNICKIEJ

(Kalisz, 16—17 września 1970)

Jeżeli w podsumowaniu Sesji Naukowej zorganizowanej w Łańcucie w 50 rocznicę śmierci Marii Konopnickiej (15—18 września 1960) można było stwierdzić, że półwieczu niesłabnącego zainteresowania czytelniczego dorobkiem pisarki nie towarzyszy równoważne zainteresowanie nim badaczy literatury; jeżeli uczestnicy tej Sesji w zamykającej ją uchwale podkreślali ciągły niedobór informacji o życiu i twórczości pisarki, a również pilną potrzebę ustalenia jej pozycji w historii literatury polskiej — to minione dziesięciolecie przyniosło pod tym względem widomy i istotny postęp. Podjęto cały szereg inicjatyw mających na celu wypełnienie luk w zakresie popularyzowania znajomości biografii i dorobku pisarskiego Konopnickiej. W wyniku starań niezmordowanych działaczy istniejącego od r. 1959 Towarzystwa im. Marii Konopnickiej przeprowadzono wiele prac mających na celu upamiętnienie miejsc związanych z życiem pisarki, a więc odbudowanie i uruchomienie Muzeum Biograficznego jej imienia w Żarnowcu, w dworku ofiarowanym Konopnickiej w r. 1902 w darze narodowym; przygotowanie do umieszczenia Muzeum Powiatowego w Suwałkach w domu, w którym urodziła się Konopnicka; doprowadzenie do odsłonięcia w r. 1969 jej pomnika (według projektu Stanisława Horno-Popławskiego) w Kaliszu, przed gmachem Studium Nauczycielskiego imienia poetki, i inne.

W zakresie zaś pogłębiania znajomości dzieł pisarki i ustalenia jej roli i pozycji w naszej literaturze odnotować można liczne pozycje wydawnicze opublikowane w okresie 1960—1970, spośród których przykładowo wymienić należy: trzy kolejne wydania popularnonaukowej książki Aliny Brodzkiej pt. *Maria Konopnicka* (1961, 1964, 1965); dwa wydania książki Marii Szypowskiej w serii „Ludzie Żywi", pt. *Konopnicka, jakiej nie znamy* (1963, 1969); dwa wydania pracy zbiorowej pod redakcją Jana Baculewskiego *Śladami życia i twórczości Marii Konopnickiej. Szkice historycznoliterackie — wspomnienia — materiały biograficzne* (1963, 1966); książkę zbiorową pod redakcją Justyny Leo *Konopnicka i współczesny jej świat literacki* (1969).

W zakresie wreszcie postulowanych w Łańcucie edycji nie publikowanych pism Konopnickiej ukazał się w r. 1969 — pod redakcją Jana Baculewskiego — tom jej *Publicystyki literackiej i społecznej*, a w 1971 dotrze do rąk czytelników pierwszy tom — przewidzianej na 4—5 tomów — edycji listów Konopnickiej, w opracowaniu

zbiorowym, podjętym z inicjatywy Towarzystwa im. Marii Konopnickiej i Instytutu Badań Literackich PAN. Niezależnie od tego, jak oświadczył na Sesji w Kaliszu doc. Jan Baculewski, przygotowany jest całkowicie do wydania opracowany przez niego pierwszy tom pełnej edycji (gromadzącej około 2000 jednostek epistolarnych) listów Konopnickiej, który ukaże się w planie wydawniczym Uniwersytetu Warszawskiego, gdy tylko znajdą się na ten cel odpowiednie fundusze.

Wszystkie te inicjatywy i imprezy — oraz wiele innych — zadecydowały o atmosferze obrad Sesji Międzynarodowej zorganizowanej staraniem Towarzystwa im. Marii Konopnickiej oraz Instytutu Badań Literackich i Zakładu Słowianoznawstwa PAN — w Kaliszu, mieście, w którym Konopnicka spędziła w latach 1849—1862 (z jednoroczną przerwą na pobyt na pensji w Warszawie) dzieciństwo i młodość i z którym związana była przez następnych 15 lat, zamieszkując aż do r. 1877 na ziemi kaliskiej.

Funkcję gospodarza Sesji pełnił Oddział Kaliski Towarzystwa im. Marii Konopnickiej, obrady odbywały się w sali Miejskiej Rady Narodowej. Uczestnicy Sesji korzystali też z serdecznej gościnności Studium Nauczycielskiego im. Konopnickiej.

Obradom towarzyszyły liczne imprezy uzupełniające, jak: wystawa nt. *Konopnicka dzieciom* (zorganizowana przez Klub Międzynarodowej Prasy i Książki w Kaliszu), koncert muzyki polskiej z udziałem m. in. Barbary Hesse-Bukowskiej i Kazimierza Wiłkomirskiego, wycieczka do Gołuchowa połączona ze zwiedzaniem zabytkowego pałacu.

Wśród uczestników Sesji — obok badaczy historii literatury znaleźli się liczni nauczyciele-poloniści liceów im. Konopnickiej w kraju i poloniści oraz młodzież klas licealnych szkół kaliskich. Na Sesji byli ponadto obecni w charakterze gości przedstawiciele nauki austriackiej, czechosłowackiej i jugosłowiańskiej.

Program Sesji przewidywał — prócz zagajenia prezesa Zarządu Głównego Towarzystwa, Stanisława Szwalbego — 10 referatów. Można by do nich jednak zaliczyć także dwie obszerne wypowiedzi w dyskusji, mające w istocie charakter referatów. Autorami ich byli, obok naukowców polskich, uczeni z Bułgarii, Stanów Zjednoczonych AP, Włoch i ZSRR.

Wśród wygłoszonych referatów wyróżnić można pięć grup problemowych.

W pierwszej znalazły się referaty poruszające zagadnienie oddziaływania twórczości Konopnickiej poza granicami Polski. Było ich aż sześć: prof. Bronisława Bilińskiego (Rzym) *Nad antykiem i „Italią" Konopnickiej;* prof. Mieczysława Giergielewicza (USA) *Z półwiecza Konopnickiej w Ameryce i w Anglii;* dr Astry Piotrowskiej (ZSRR) *Recepcja twórczości Konopnickiej w Związku Radzieckim* (uzupełniony obszernym koreferatem doc. Heleny Cybienko, ZSRR); nie zasygnalizowana w programie obszerna wypowiedź prof. Petara Dinekowa (Sofia) na temat recepcji twórczości Konopnickiej w Bułgarii; wreszcie jedyny w tej grupie referat reprezentujący naukę polską: prof. Jerzego Ślizińskiego (Warszawa) *Konopnicka u Słowian zachodnich.*

Druga grupa problemowa — to referaty dotyczące stosunku Konopnickiej do innych współczesnych jej pisarzy, jej współudziału w życiu literackim swojej epoki. To zagadnienie poruszyli: dr Krystyna Tokarzówna (Poznań) w referacie *Konopnicka i Prus* oraz prof. Jan Nowakowski (Kraków), który przedstawił *Nurt ludowy w poezji Konopnickiej i Lenartowicza.* (Przy okazji tego ostatniego referatu warto wspomnieć o pięknie wydanej przez jego autora — przy współpracy J. Leo — książce pt. *Spotkania nad Arnem,* zawierającej wypowiedzi Konopnickiej o Lenartowiczu.)

Do trzeciej grupy, referatów o charakterze biograficznym, należała przede

wszystkim prelekcja mgr Justyny L e o *Akcja Konopnickiej w sprawie Wrześni* (nawiązująca tematycznie do sesji zorganizowanej w r. 1965 we Wrześni celem upamiętnienia 60-lecia udziału Konopnickiej w akcji obrony praw dziecka polskiego do nauki w języku ojczystym), a także — częściowo — wymieniony już referat prof. Bilińskiego, rozpatrujący stosunek Konopnickiej do antyku i do Włoch na tle jej podróży i przeżyć na Półwyspie Apenińskim.

Dzisiejszy stan czytelnictwa utworów Konopnickiej ukazał wnikliwie i przejrzyście, w oparciu o dane i wyniki ankietowe, dr Stanisław S i e k i e r s k i w referacie pt. *Czytelnicza recepcja twórczości Konopnickiej w Polsce Ludowej*.

Wszystkim tym referatom towarzyszyła żywa dyskusja. Z największym jednak zainteresowaniem słuchaczy spotkały się dwa referaty, wytyczające główny kierunek dalszych badań nad twórczością Konopnickiej, a mianowicie mówiące o jej stosunku do ówczesnej twórczości literackiej i plastycznej: prof. Konrada G ó r s k i e g o *Maria Konopnicka jako krytyk literacki* (pierwotny tytuł, zamieszczony w programie: *Czytając Konopnicką*) oraz doc. Jana B a c u l e w s k i e g o *Konopnicka a nowa sztuka*.

Odwołując się do pełnej bibliografii pism krytycznych Konopnickiej, opracowanej przez J. Baculewskiego i zawartej we wspomnianym wyżej wydaniu jej *Publicystyki literackiej i społecznej*, prof. Górski podjął niezmiernie interesującą próbę wydobycia cech charakterystycznych tych pism. Stwierdził, że czytelnika stykającego się z Konopnicką jako krytykiem literackim uderza przede wszystkim jej zdumiewające oczytanie, imponujący zakres lektury, zarówno polskiej jak obcej, zarówno dzieł współczesnych jak wcześniejszych. Zabierała głos na temat twórczości 21 autorów sobie współczesnych, żywo interesowała się epoką romantyczną (aż 8 pozycji dotyczących Mickiewicza!) i innymi; pisała nie tylko o twórcach literatury pięknej, ale też o krytykach i historykach literatury. Czego wymagała od krytyki literatury, mówi jej własna wypowiedź: „krytyka — to znaczy zrozumieć dzieło i przekazać to zrozumienie innym". Jak to robiła, jakie stosowała kryteria wartościowania omawianych dzieł? Wydobywała z nich przede wszystkim to, co Roman Ingarden nazywał „jakościami metafizycznymi", tj. — najgłębszy ich sens, moment najsilniejszego odziaływania, ten, w którym nawiązuje się najbliższy kontakt między dziełem a wewnętrznym życiem odbiorcy. Mało stosunkowo interesowała się stroną artystyczną omawianych utworów, wiele — fabułą, z której wydobywała to, co w niej jest najistotniejsze. Nie przywiązywała wagi do dokładności filologicznej. Stosowane przez nią kryteria wartościowania obejmują walory dźwiękowe języka poetyckiego, adekwatność środków wyrazu do zamierzeń twórczych autora, wartości społeczno-narodowe dzieła, które uważała za najważniejsze.

W drugiej części referatu sięgnął prelegent do kilku spośród najbardziej znanych i najcenniejszych publikacji krytycznoliterackich Konopnickiej, jak przede wszystkim monografia o Mickiewiczu, a także wypowiedzi o Asnyku, Orzeszkowej, Sienkiewiczu (*Trylogia*), Słowackim (*Beniowski*), omawiając je szczegółowo i cytując z nich niektóre fragmenty na potwierdzenie swojej opinii, że Konopnicka pisze o tym, co ją interesuje i porywa lub co ją gniewa i mierzi; nie cofa się przed zdecydowanym wartościowaniem; imponuje przy tym inteligencją i bystrością obserwacji, zachwyca wspaniałym językiem. Spostrzeżenia jej przyjmują często postać znakomitych metafor, obrazów, zawierają żywy humor, dowcip, ironię.

Doc. Jan Baculewski zajął się zagadnieniem stosunku Konopnickiej do programowego modelu modernizmu polskiego, przy czym punktem wyjścia referatu było stwierdzenie, że jej własna twórczość przynależy do dwóch epok literackich, że można w niej zaobserwować wyraźne przejście od pozytywizmu i realizmu do

impresjonizmu i modernizmu. Stąd zainteresowanie pisarki modernizmem, widoczne początkowo w jej działalności przekładowej, obejmującej — co charakterystyczne — utwory obce poetyce Konopnickiej, które wnoszą zupełnie nowe nurty do jej własnej pracy pisarskiej (jak np. *Cyrano de Bergerac* Rostanda czy *Święto pokoju* Hauptmanna). Interesuje ją kształtowanie się programów estetycznych i dojrzewanie twórczości modernistycznej, czego wyraz dała m. in. w szkicu *Stara i nowa poezja*, a także w listach, pismach krytycznych i notatkach z lektury, w których występują nazwiska Verlaine'a, Ibsena, Richarda Dehmela. Czyta — po niemiecku — powieści Dostojewskiego i Turgieniewa.

Jej estetykę, zarówno w zakresie literatury jak plastyki modernizmu, cechuje przede wszystkim antykonwencjonalizm, odgradzanie się od wszelkich szablonów nowej sztuki, postulat indywidualizmu twórczego. Krytykuje „niemoc malarstwa w wyrażaniu złożoności coraz silniej uświadamiającego sobie własne głębie życia". Za najważniejsze dla artysty uważa osiągnięcie „władzy wzruszania dusz ludzkich", uznając jednocześnie „impresjonizmy, weryzmy, mistycyzmy, naturalizmy" za absolutnie nieistotne.

W dalszym ciągu prelegent omówił, ilustrując swoje konstatacje obszernymi cytatami, opinie Konopnickiej o słynnych obrazach kilku malarzy reprezentujących impresjonizm, symbolizm i secesję. Zakończył referat stwierdzeniem, że Konopnicka należy do tych pisarzy epoki, których autorytet artystyczny był wysoko notowany i, co ważniejsze — zwyżkował z czasem. W jej własnej twórczości bowiem występowały te czynniki, które modernizm będzie rozwijał. Stąd szacunek modernistów dla niej, stąd ich akceptacja eksponowania przez nią wzorca poezji romantycznej, stąd pochwały, jakimi zasypywali ją przedstawiciele krytyki modernistycznej: Matuszewski, Miriam, i prominenci moderny: Kasprowicz, Tetmajer, Leśmian, Żeromski, nawet Wyspiański.

W dyskusji nad tymi dwoma referatami mówił prof. Kazimierz Wyka o konieczności opracowania monografii twórczości krytycznej Konopnickiej, jak również innych najwybitniejszych pisarek polskich: Orzeszkowej, Dąbrowskiej, Nałkowskiej, które — wszystkie — były znakomitymi krytykami literatury. Ten sam dyskutant stwierdził, że stosunek Konopnickiej do malarstwa był typowo ekspresjonistyczny: zwracała zawsze uwagę na to, co obraz wyraża, a nie na to, co on przedstawia. Doc. Jerzy Cieślikowski podkreślił, że przebieg Sesji, przede wszystkim zaś referaty K. Górskiego i J. Baculewskiego, potwierdzają zupełnie różny charakter obecnej Sesji od tej, która odbywała się przed 10 laty: daje się zauważyć coraz wyraźniejszy zanik zainteresowania poezją Konopnickiej — z niewielkimi wyjątkami martwą już dziś i przebrzmiałą — natomiast zwrot ku prozie, publicystyce i listom, kryjącym w sobie niebywałe, a mało jeszcze znane wartości. Inny jest stosunek do twórczości Konopnickiej czytelnika zagranicznego, zwłaszcza Polonii zagranicznej, dla której ważne były, szczególnie w okresie ostatniej wojny, treści społeczne i narodowe tej twórczości.

Zabierali głos ponadto doc. Jerzy Starnawski, prof. Mieczysław Giergielewicz, mgr Jadwiga Słomczyńska, mgr Halina Sutarzewicz i inni.

Na zakończenie Sesji odczytana została i przyjęta przez aklamację uchwała określająca w pięciu punktach najważniejsze kierunki dalszych prac nad spuścizną pisarską Marii Konopnickiej, a postulująca m. in. podjęcie przygotowań do wydania zbiorowej edycji pism; prowadzenie dalszych prac nad twórczością i biografią pisarki; pogłębienie studiów nad stosunkiem Konopnickiej do współczesnej jej twórczości literackiej, plastycznej i muzycznej; kontynuację dotychczasowej działalności Towarzystwa im. Marii Konopnickiej nad upowszechnieniem wiedzy o jej

życiu i twórczości; rozszerzenie prowadzonej przez Towarzystwo akcji stypendialnej dla słuchaczy wyższych uczelni humanistycznych.

Prowadzący obrady prof. Konrad Górski stwierdził na zakończenie, że przebieg Sesji otwiera nowe perspektywy w dziedzinie badań nad całokształtem twórczości Konopnickiej, toteż można tę imprezę z optymizmem traktować jako zapoczątkowanie dalszych prac, które „muszą wreszcie oddać Konopnickiej to, co jej się z punktu widzenia historii polskiej kultury i literatury należy".

Aniela Piorunowa

Pamiętnik Literacki LXII, 1971, z. 2

ZBIGNIEW ŻABICKI

(12 kwietnia 1930 — 27 grudnia 1970)

Zbigniew Żabicki nie żyje — i trudno jeszcze pogodzić się z tą myślą zarówno tym, którzy go znali osobiście, jak i tym, stanowiącym szeroki krąg ludzi interesujących się literaturą i nauką, którzy znali go w głównej mierze poprzez jego publikacje, poprzez jego udział w zbiorowych przedsięwzięciach edytorskich, poprzez jego prace redakcyjne i przekładowe. Zbigniew Żabicki nie żyje... Uświadamiamy to sobie pomału, widząc miejsce, z którego śmierć go wyrwała i które pozostało po nim puste. I ta świadomość pustki, w którą wleje się za chwilę rozgwar życia i którą wypełnią problemy będące własnością ludzi żywych, świadomość pustki po Zbigniewie Żabickim, który już nigdy nie stanie razem z nami wobec tych problemów, kieruje naszą myśl ku jego oryginalności i niepowtarzalności.

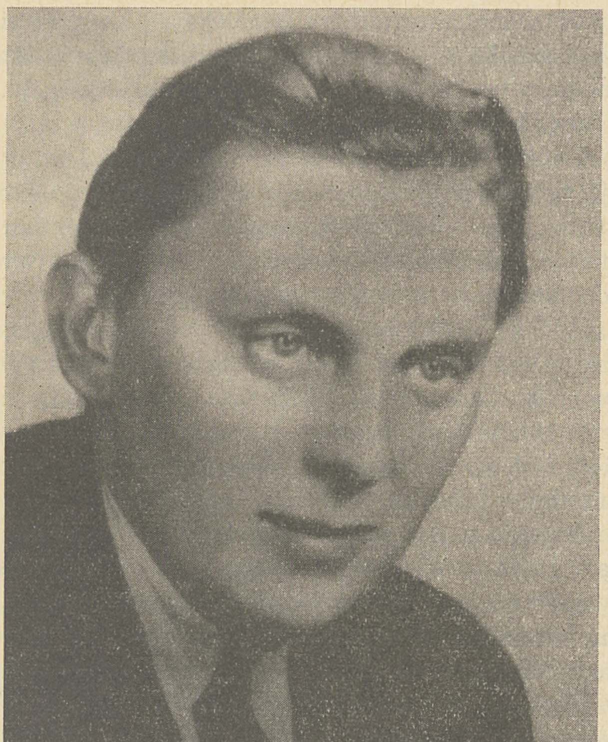
Kiedy myślę o Zbigniewie Żabickim, nasuwa mi się określenie, które od dawna wyszło z mody, określenie z niewspółczesnego słownictwa, któremu jednakże właśnie on nadał znowu aktualną i świeżą barwę. P r a c o w n i k p i ó r a. Pisarz, który posługiwał się piórem jako narzędziem pracy społecznie niezbędnej. Badacz, który zainteresowania poznawcze odległymi niekiedy epokami chciał i umiał połączyć z aktualną perspektywą publicysty i krytyka. W jego dorobku naukowym i publicystycznym znajdują się prace bardzo różnorodne pod względem przeznaczenia i o różnym ciężarze gatunkowym: sprawozdawcza recenzja i omówienie beletrystycznych nowości wydawniczych sąsiaduje z bogato udokumentowaną rozprawą historycznoliteracką; informacyjny wstęp albo posłowie do wznowionej (*Marta* Orzeszkowej) czy nowej (*Czaszka w czaszce* Wojciechowskiego) książki idzie w parze z próbami syntetycznych studiów i zarysów dotyczących całych okresów współczesnej literatury; żywa, aktualna polemika łączy się z rekonstrukcyjnym i analitycznym badaniem przeszłości. Potrafił aktywnie uczestniczyć w redagowaniu „Nowej Kultury”, jako kierownik działu krytyki literackiej (w latach 1960—1961) i publicysta zajmujący własne, bardzo często polemiczne stanowisko zarówno wo-

bec problemów kultury masowej bądź literatury popularnej (błyskotliwie kpiące szkice o Rodziewiczównie, o Dobraczyńskim itp.), jak i wobec złożonych i bardziej subtelnych zjawisk XX-wiecznej literatury światowej (był przecież autorem najciekawszego w Polsce omówienia *Ambasadorów* Henry Jamesa, w sposób wnikliwy analizował powieści Dos Passosa, Döblina, Thomasa Wolfe'a, pisał interesująco o bardzo wielu współczesnych utworach polskich, od *Niemców* i *Śmierci Gubernatora* Kruczkowskiego po *Kartotekę* Różewicza). Potrafił jednocześnie przypomnieć czytelnikowi polskiemu i naukowo oświetlić postacie z przeszłości literackiej, o których nieledwie słuch zaginął. Taką przede wszystkim rolę odegrała obszerna i nabita faktami rozprawa pt. *Z problemów ideologii i estetyki pozytywizmu. Publicystyka Józefa Tokarzewicza na tle prądów epoki* (1964). Z tego samego kierunku zainteresowań pochodzą jego wcześniejsze studia nad innym „człowiekiem 1863 roku", Józefem Narzymskim: książka *Narzymski wśród współczesnych* (1956) i wstęp do wydania *Ojczyma* w „Bibliotece Narodowej" (1958), rehabilitujący tę niesłusznie zapomnianą powieść. A jeszcze pieczołowite opracowanie *Pism krytycznych* A. G. Bema. A jeszcze... Pełna bibliografia tych badawczych, często — jak w wypadku publicystyki krytycznoliterackiej Tokarzewicza — zupełnie pionierskich wypraw Zbigniewa Żabickiego na obszary zeszłowiecznej tradycji musiałaby być znacznie obszerniejsza.

Nie grząził jednak w przyczynkarstwie. Podejmował wymienione prace zawsze w bliskim związku z horyzontem najistotniejszych ideowych i artystycznych problemów danej epoki. Pamiętamy, jak uzasadniał swoje zainteresowanie Tokarzewiczem-Hodim, pisarzem, według własnej opinii Żabickiego, nie najświetniejszym, marnującym swoją wiedzę i talent w dziennikarskim kołowrocie. Otóż śledząc proces ewolucji ideologicznej w pisarstwie Tokarzewicza, podejmował analizę „pewnej specyficznej i historycznie znamiennej drogi ideowej", a wykorzystując fakt, że bohater jego książki „był jednym z najruchliwszych informatorów polskiej publiczności o problemach filozofii, literatury i estetyki zachodnioeuropejskiej", otwierał sobie „możliwość poruszenia problemu recepcji Proudhona, Taine'a i innych myślicieli tamtych czasów". Książka Żabickiego przynosiła więc w swej drugiej części typologię kierunków estetycznych i krytycznoliterackich epoki pozytywizmu, pokazywała linię „scjentystyczną", opartą na obiektywizmie i determinizmie, a reprezentowaną najświetniej przez Taine'a, oraz linię inną, „społecznikowską", postulatywną, wywodzącą się z tradycji Proudhona, pokazywała różnicę między obydwoma nurtami, ale i ich wzajemne przeplatanie się w praktyce publicystów takich jak właśnie Tokarzewicz.

Podobnie miała się rzecz z Józefem Narzymskim i jego powieścią *Ojczym*, wyrosłą w kręgu idei powstańczej lewicy. Autor i jego książka nie stanowią dla Żabickiego przedmiotu beznamiętnych zabiegów opiso-

wych, których funkcja wyczerpywałaby się na prostym przypomnieniu jednego z mniej znanych ogniw w dziejach polskiej literatury drugiej połowy XIX wieku. W samym wyborze tematu kryła się tutaj wyraźnie intencja wartościująca i hierarchizująca, utwory Narzymskiego interesowały Żabickiego „jako jedne z nielicznych dokumentów literackich pozostawionych przez środowisko Czerwonych", w *Ojczymie* przykuły jego uwagę treści polityczne i wątki polemiczne, wątki ideowego sporu, prowadzonego ze stanowiska „postępowej myśli społecznej swego czasu".



Zbigniew Żabicki

A zatem ze skrupulatnością dokumentacji i ostrożną, trzymającą się faktograficznych ustaleń metodą postępowania badawczego, z empirycznym i nieskłonnym do snucia nie podbudowanych hipotez warsztatem historyka, Zbigniew Żabicki łączył ostre i wyraźne kryteria społecznego wartościowania literatury. Historia literatury nie była dla niego dziedziną obojętną z punktu widzenia etycznego i ideowego, widział w niej wyraz i funkcję świadomości społecznej, tzn. w konsekwencji — nie miejsce iluzorycznych pojednań przy zakurzonych szeregach książek, ale pole ścierania się tych samych sprzeczności, przejawiania się tych samych konfliktów światopoglądowych, zawiązywania się tych samych napięć i po-

lemik, które w stanie zaognionym lub ukrytym mieści w sobie globalnie pojęta świadomość epoki.

Z takiego podejścia wyrastał polemiczny charakter nie tylko krytycznych, lecz także historycznoliterackich prac Zbigniewa Żabickiego. Polemice z kolei służyły dobrze znane walory jego warsztatu: przywiązanie do faktów, skłonność do uważnej i rzeczowej dokumentacji, dążenie do syntezy osiąganej poprzez wyczerpujące zestawienie analiz szczegółowych. Walory, które niekiedy wydawały się w jego pracach ograniczeniem, rodzajem nadmiaru i niepotrzebnej szczegółowości. W istocie rzeczy ta orientacja ku wzbogaconemu naukową refleksją szczegółowi epoki miała podłoże głębsze, rodziła się na gruncie znamionującej Żabickiego, wyostrzonej niechęci do tradycjonalistycznego modelu myślenia. Była to niechęć zarazem umysłowa i moralna. Gromadząc fakty i uogólniając je w typ prawdy naukowej, miał nadzieję (nazywam ją w ostatecznej instancji nadzieją polityczną), że w ten sposób zawęzi pole działania rozmaitym nieempirycznym lub nieracjonalistycznym tendencjom myślowym, że przetnie drogę mitom, że ograniczy wcale nie wydumane niebezpieczeństwo krzewienia się kołtuńskiej ideologii.

Najlepiej widać tę intencję w publicystyce Żabickiego, pochodzącej zwłaszcza z okresu kampanii „Nowej Kultury" przeciwko żywiołowi złego gustu i przejawom komercjalizacji kultury (część pierwsza książki *Tradycja, styl, obyczaj,* 1963). Ale i książka traktująca o publicystyce literackiej „Kuźnicy" (*„Kuźnica" i jej program literacki,* 1966), chociaż rozpatruje ów historyczny przedmiot swojego badania na płaszczyźnie rekonstrukcji historycznoliterackiej, nie jest wolna od intencji polemicznej, i to stanowi jej niepodważalną zaletę. Właśnie w książce o „Kuźnicy" baza źródłowa, skrupulatna ewokacja stanu faktycznego, szczegóły i cytaty składają się w sumie na najostrzejszą broń polemiczną, skierowaną przeciwko przejaskrawieniom, arbitralnym interpretacjom, nieścisłościom i uchybieniom wobec prawdy historycznej ze strony przeważnej większości tych, którzy z różnych powodów podejmując znane tezy Artura Sandauera, nie zadali sobie trudu ich zweryfikowania. Książka Żabickiego o „Kuźnicy" powstała przede wszystkim jako krytyczna weryfikacja pamfletowego ujęcia Sandauerowskiego. Być może, iż w tym samym materiale można z naukowo-badawczej perspektywy współczesnej dokonać cięć odmiennych aniżeli te, na jakie zdecydował się Żabicki, jednakże jego zasługą pozostaje propozycja, aby w miejsce podtrzymywanych uporczywie, wygodnych schematów i fikcji *quasi*-poznawczych wprowadzić do myślenia o „Kuźnicy" elementy prawdy historycznej i empirycznej. Wbrew chłodnemu przyjęciu, z jakim ta książka na ogół się spotkała, sądzę, że zawarta w niej propozycja poszukiwania prawdy w oparciu o fakty jest nadal klasyczną propozycją krytycyzmu materialistycznego.

Harmonizując zainteresowania badawcze i warsztat historyka literatury z talentem publicystycznym i pasją krytyka, dla którego punktem wyjścia są zawsze zagadnienia współczesności, Zbigniew Żabicki reprezentował pewną szkołę krytyczną, którą w znaczeniu węższym (ale też niedokładnym) można by nazwać szkołą krytyki marksistowskiej, w szerszym zaś — szkołą krytyki „socjologizującej", „walczącej" lub „społecznikowskiej". Wszystkie te określenia są oczywiście przybliżeniami. Ogólna kwalifikacja marksistowska nie wydaje się zadowalająca, określenie to domaga się bliższego sprecyzowania. Jaki mianowicie nurt w marksizmie był Żabickiemu w sensie intelektualnym najbliższy? Fascynację literacką myślą markistowską wyniósł — jak sam wspomina — z wczesnych lat powojennych. „Pokolenie, które w świat lektur krytycznoliterackich wkraczało tuż po wojnie i które w świecie tym chciało odnaleźć jakąś konsekwentną linię postępowania — moje pokolenie — wychowało się na artykułach »Kuźnicy« i na książkach Fika" (*Z tradycji Fika*). Kiedy indziej napisze: „doświadczenia ostatniej wojny i doświadczenia przemian społecznych powojennego piętnastolecia nauczyły również i krytyków literackich myśleć kategoriami wielkich przełomów i wielkich ruchów masowych" (*Krytyka 1961*).

Stąd uwrażliwienie na związki zachodzące pomiędzy sferą ideologii i filozofii społecznej, z jednej strony, a literaturą — z drugiej; stąd poszukiwanie generalnych odniesień dla procesów literackich w determinizmie historycznym, w przemianach politycznych bądź przemianach obyczaju, wreszcie w socjologii kultury. Akcenty zresztą rozkładały się rozmaicie. W ciągu kilkunastu lat pracy krytycznej, przebywając z literaturą współczesną bardzo przecież złożony i wielowątkowy — i ciągle nie dający się zamknąć w jednej syntetycznej formule — odcinek jej przemian, Zbigniew Żabicki kładł nacisk na różne rodzaje realistycznego związku pomiędzy literaturą a rzeczywistością. W latach pięćdziesiątych wraz z całą formacją młodych badaczy i krytyków literackich widział genetyczne i motoryczne czynniki rozwoju literatury w ruchach społecznych, w ideologii, w bezpośrednio determinującym wpływie historii. Po roku 1956, szukając nadal realistycznej zawartości dzieł literackich, odwołuje się do bardziej złożonych systemów mediacyjnych, do tradycji kulturalnej, do panującego w określonej epoce modelu kultury. To drugie stanowisko, nie w pełni rozwinięte, znamionujące jednak fazę różnicowania się myśli krytycznej Żabickiego, wyraziło się głównie w książce *Proza... proza...* (1966). Jest to próba wstępnego bilansu i uporządkowania doświadczeń literatury polskiej w latach 1958—1963, punkt orientacyjny i przetarty ślad dla wszystkich przyszłych syntez, które będą chciały być doskonalsze. Obserwując przekształcenia konwencji literackich w tych latach, daleko posuniętą — w porównaniu z zamkniętą tradycją epicką —

odmianę form i narodziny form nowych w prozie, Żabicki stara się dowieść współbrzmienia eksperymentu artystycznego z odbywającym się równolegle eksperymentem myślowym w dziedzinach takich, jak marksistowska socjologia i filozofia jednostki ludzkiej, jak filozoficzna antropologia, jak nowa wiedza o zależnościach pomiędzy człowiekiem a strukturami współczesnego życia społecznego.

Pozostaje w ten sposób wierny dwom zasadniczym dyrektywom przyświecającym mu w całej działalności krytycznej. Pierwsza dyrektywa mówi, że literatura jest jednym z uwarunkowanych historycznie kształtów wypowiedzi człowieka na własny temat i że aby ją naprawdę zrozumieć, należy ją czytać z pełną świadomością jej socjologicznej, ideologicznej i kulturowej genezy. Druga dyrektywa akcentuje nie tyle odzwierciedlający, ile aktywny pierwiastek literatury: nakazuje mianowicie skupiać uwagę na funkcji nowych form widzenia świata proponowanych przez dzieło literackie, na funkcji stawianych w dziele literackim pytań i podejmowanych w nim dyskusji moralnych i światopoglądowych. Przyznając literaturze moc odgrywania czynnej roli w rozwoju świadomości społecznej, Żabicki równie aktywną rolę musiał naturalnie przyznać i krytyce literackiej. „Nie da się bowiem oddzielić krytyki od literatury, literatury od polityki, polityki od historii" — pisał w świetnym artykule *Blaski i nędze krytyki*. A w zakończeniu tego samego artykułu, który jest przeglądem dziejów krytyki polskiej w w. XIX, czytamy: „Tak się jakoś składa, że większość dobrze napisanych artykułów w dziejach naszej krytyki to szkice bardzo żywo i polemicznie z a a n g a ż o w a n e w sprawy swojej epoki". Prawda tego zdania nie kończy się na XIX wieku. Najlepsze szkice i studia Zbigniewa Żabickiego są starannie przemyślane, mają wyraźną myśl przewodnią, nie rozchwiewają się w dowolnych spekulacjach, posługują się językiem rzeczowym i klarownym. Walcząc o świadomość czytelnika, Żabicki stara się z nim nawiązać rzeczywisty kontakt już w płaszczyźnie językowej, która stanowi niezbędną podstawę jakiegokolwiek dialogu i wymiany myśli. Modelunkiem stylu krytyka ta wskazuje na swoją „społecznikowską" genezę i na przynależność do „aktywistycznego" nurtu XX-wiecznej myśli marksistowskiej.

Człowiek włączony jak mało kto w sprawy innych ludzi, oddany potrzebom zbiorowego życia naukowego i literackiego. Niestrudzony pracownik pióra. Historyk literatury, krytyk literacki, publicysta, tłumacz. W ostatnich latach dokonał przekładu *Mimesis* Auerbacha, wcześniej jeszcze zredagował tłumaczenie *Jesieni średniowiecza* Huizingi. Nad przekładem *Dziejów papiestwa* Rankego zaskoczyła go choroba i śmierć.

Nie cały umarł.

Tomasz Burek

VI. DYSKUSJE — KORESPONDENCJA

Pamiętnik Literacki LXII, 1971, z. 2

REPLIKA RECENZENTA

Obaj z prof. Górskim zgadzamy się co do tego, że dwie najważniejsze dziedziny naszego sporu * o wydanie krytyczne *Pana Tadeusza* to sprawa nowej lokaty marginalnego pięciowiersza z *Epilogu* oraz sprawa interpunkcji. Każda z nich na swój sposób jest niebagatelna. Nowa lokata zmienia wymowę ideową oraz artystyczną *Epilogu*. Sprawa interpunkcji dotyczy pewnej konwencji, ale konwencji, która w naszej praktyce edytorskiej jest nowa i kontrowersyjna, a ma obowiązywać w całym wydaniu. Warto więc obie kwestie raz jeszcze przedyskutować, skoro w obu tych sprawach prof. Górski wysunął argumenty nowe i nie mniej kontrowersyjne od dawniejszych.

1. Gdzie umieścić pana włodarza?

Ustęp poprzedzający w układzie prof. Górskiego pięciowiersz o włodarzu ujęty jest w optativie. I jest to optativus emfatyczny. Czterokrotnie przypominają o nim anaforyczne „O gdybym", „Żeby", „Żeby", „Gdyby". W marginalnym ustępie o włodarzu żadnego takiego sygnału optativu nie ma. Składnia zdaje się więc sugerować, że mamy tu raczej do czynienia z dwoma odrębnymi fragmentami, jednym, rzutującym w przyszłość, i drugim, dotyczącym przeszłości, ewokującym wspomnienia. Ma natomiast prof. Górski rację, kiedy zaatakował moje twierdzenie z recenzji, że jeśli się te dwa ustępy razem zestawi, to wyniknie z nich całość składniowo „nieskładna", gdy w rzeczy samej dają one razem całostkę składniowo poprawną.

Będzie to natomiast całość nieskładna, i to bardzo nieskładna, jeśli spojrzymy na taki zestaw z perspektywy logiki marzeń. Zastanówmy się tylko. Poeta marzy o tym, aby poemat jego zbłądził pod strzechy, żeby w chatach chłopskich zdobył taką popularność, jaką mają pieśni śpiewane przez prządki. I w tych marzeniach tak bardzo zależy mu na tym, aby lektury jego poematu nie zakazywał ekonom, ba, aby tekst docierał do świadomości wieśniaczek przy akompaniamencie ekonomskiej krytyki. Ten wcale rozbudowany obraz łaskawego i pobłażliwego ekonoma to w układzie prof. Górskiego końcowy akcent ustępu wylatującego marzeniami w przyszłość, jego ukoronowanie. Cóż za perwersyjne marzenia! Co za nietakt wyobraźni!

Pisze teraz prof. Górski, nawiązując do artykułu poety o Karpińskim: „W świetle tych słów należy raczej wątpić, czy owe dziewczyny przy kołowrotkach to podległe pańszczyźnie białoruskie chłopki. Należą one raczej do mówiącej po polsku drobnej szlachty, której przedstawiciele, niejednokrotnie może ubodzy jak warstwa chłopska, pracowali najemnie w majątkach bogatego ziemiaństwa. Na ich znajomość języka polskiego mógł poeta w swym marzeniu liczyć, a słowo *wieśniaczki* nie musi być wcale oznaczeniem kobiet należących jedynie do stanu chłopskiego" (s. 331).

W wywodzie takim przemieszano dwa plany, ten z marzenia i ten ze wspomnień.

---

* Zob. „Pamiętnik Literacki" 1971, z. 1, s. 323—347.

Nic w kontekście *Epilogu* nie przeszkadza przyjęciu, że poeta marzył, aby *Pan Tadeusz* dotarł pod strzechy na całym terytorium Polski, a nie tylko na terenie jego ściślejszej ojczyzny. Dlatego jego prządki mogą śpiewać pieśni polskie, a nie białoruskie. Mógł marzeniem swym obejmować nie tylko chłopów, ale i szlachtę zagrodową. Marzenia są ekspansywne. Nie w tym szkopuł. Szkopuł w owym włodarzu, który miałby znaleźć się w tych marzeniach jak Piłat w *Credo* i tak się w nich rozpanoszyć.

Swą nową lokatę pięciowiersza o ekonomie-krytyku stara się prof. Górski podbudować jednym jeszcze argumentem. Nie ma, zdaniem jego, dla tego ekonoma miejsca na „wiejskiej zabawie", albowiem wersy:

Tak za dni moich przy wiejskiej zabawie
Czytano nieraz pod lipą na trawie
Pieśń o Justynie, powieść o Wiesławie,

— mają się odnosić raczej do „jakiejś majówki promienistej" (s. 330), ponieważ końcowy ustęp *Epilogu* („I zazdrościła młodzież wieszczów sławie"...) traktuje o młodzieży wykształconej, o ambicjach literackich. Tkwi w takim rozumowaniu *non sequitur*. Przecież w latach młodości Mickiewicza młodzież literacka znała zabawy ludowe „nie z ksiąg ani z opowiadań", ale z bezpośredniego doświadczenia. Była ze wsią zżyta. Nauczyła się już cenić folklor. Jeden z bliskich przyjaciół Mickiewicza, Czeczot, był rozkochany w pieśniach białoruskich. „Wiejska zabawa" w *Epilogu* może oznaczać tylko zabawę ludową. Jakże inaczej zrozumiemy słowa o sławie poetyckiej, która „brzmi w lasach i w polu" i której symbolem jest „wianek rękami wieśniaczki osnuty"?

Zarzuca mi prof. Górski, że niewłaściwie mówiłem o „cudzysłowie ironii", charakteryzując stosunek poety do owej ekonomskiej krytyki w *Epilogu*. „Ironię — twierdzi — dyktują zawsze uczucia moralnej dezaprobaty, o której tu nie może być mowy" (s. 330). Czy aby takie ujęcie ironii nie jest i zbyt ciasne, i arbitralne? Nie mieści się w nim ironia Ariosta. Nie da się też ono pogodzić z tym, co wiemy o ironii romantycznej. Arystoteles pod koniec *Etyki nikomachejskiej* (IV, 7, 14) określa ironię jako postawę człowieka, który udaje naiwnego. Tak właśnie ma się rzecz tutaj z Mickiewiczem. Ironia jego jest pobłażliwa, ale nie przestaje przez to być ironią.

Pisze prof. Górski, że „odczytanie brulionu *Epilogu* będzie zawsze dyskusyjne" (s. 331). Słusznie! Ale czy właśnie dlatego nie warto by w wydaniu krytycznym podkreślić graficznie brulionowość i fragmentaryczność tego tekstu, a zwłaszcza hipotetyczność rekonstrukcji, choćby przez wyodrębnienie inną czcionką marginalnych ustępów?

2. Kłopoty z przecinkami

W sporze o interpunkcję nowym materiałem, którym prof. Górski się w swej replice posłużył, są wypowiedzi z korespondencji Mickiewicza. Dwie z nich dotyczą tekstów łacińskich, w których ze względu na możliwość skomplikowanych przestawni miejsce przecinka może mieć ważne znaczenie dla zrozumienia zdania. Z czterech pozostałych jedna mówi ogólnikowo o błędach interpunkcji, w dwóch zaś poeta dopomina się o ekspresywne znaki przestankowania, w jednej o „eksklamacje, interrogacje i pauzy", w drugiej zaś o pominięte wykrzykniki. Ostatnia dotycząca interpunkcji cytata Mickiewiczowska z listu do Garczyńskiego to woda na mój, a nie prof. Górskiego młyn. Upewnia tam Mickiewicz przyjaciela, że przeprowadzając korektę jego wierszy starał się „zrobić interpunkcją troskliwą". I dodaje: „niemałą przywiązuję wagę do takiej pracowitości; rzadko w życiu dałem jej do-

wody". A zatem robiąc korekty własnych utworów nie troszczył się równie gorliwie o ich interpunkcję.

Prof. Górski przypomina też, że Mickiewicz sam przeprowadzał korektę pierwszego wydania *Wallenroda*. W recenzji swej zwróciłem uwagę na to, że wprowadzając w *Powieści Wajdeloty* nową miarę wierszową z nieoczekiwanym miejscem średniówki, poeta nie posłużył się w pierwodruku poematu przecinkiem dla zaznaczenia średniówki. Zasygnalizował to czytelnikowi inaczej. Ten pierwodruk więc to jeszcze jedno świadectwo przeciwko tezie prof. Górskiego o roli przecinków „w dążeniu do retoryczno-intonacyjnego rozczłonkowania mowy" [1].

Prof. Górski sam stwierdził we wstępie do swego wydania, że jeśli idzie o znaki mające sygnalizować przytoczenia słów postaci poematu, to w jednej księdze mamy w tej funkcji cudzysłowy, w innej „często" myślniki, a w innej znów w ogóle nie wprowadzono żadnych znaków wyróżniających (s. LXI). Jeśli zatem w tym zakresie stwierdzamy współistnienie elementów trzech różnych konwencji, to gdzie pewność, że trzymano się jednego systemu w stawianiu przecinków?

Łączy się z tym inna trudność. Wydanie z r. 1834 jest szczególnie niestaranne także i w dziedzinie interpunkcji. Jeśli się chce „system" jego interpunkcji zachować, nie można tego robić mechanicznie, ale trzeba poprawiać błędy. Ale na to, żeby wiedzieć, w których wypadkach interpunkcja wydania odstępuje od stosowanego w nim systemu, trzeba znać zasady tego systemu. Nie życzę prof. Górskiemu źle i dlatego nie domagam się od niego, aby z praktyki przestankowania wydedukował zasady „systemu" interpunkcji stosowanego w wydaniu, ale przecież bez znajomości takiego systemu wszelkie poprawki interpunkcyjne wprowadzać trzeba z konieczności trochę na ślepo, bez żadnej metody. Wydanie prof. Górskiego przyniosło takich poprawek 204, przy czym 77 z nich przywraca wersję autografu. Listę poprawek można by bez trudu wydłużyć. Oto *exempli gratia* trzy wypadki dotyczące wykrzyknika, a więc wyższej szarży interpunkcyjnej, o którą Mickiewicz, jak świadczy korespondencja, a przede wszystkim autograf, rzeczywiście dbał.

V, 19—20 podaje prof. Górski za pierwodrukiem:

> Hrabia pan! zmienni w gustach są ludzie majętni!
> Hrabia blondyn! blondyni nie są zbyt namiętni.

W rękopisie mamy tutaj wykrzyknik także i po słowie „namiętni". Nie trzeba chyba długich wywodów, żeby stwierdzić, że jeśli które z czterech zdań i równoważników zdań tego dystychu zasługuje na wykrzyknik, to właśnie ostatnie. Pigoń wykazał więcej zrozumienia tak dla psychologii Telimeny, jak i dla paralelizmu obu wersów tego dystychu, drukując w wydaniach „Biblioteki Narodowej":

> Hrabia pan! zmienni w gustach są ludzie majętni!
> Hrabia blondyn! blondyni nie są zbyt namiętni!

Inny przykład, VIII, 383—385:

> „Tadeuszku! stryj przerwał; to mi dziwny sposób
> Kochania się — uciekać od kochanych osób,
> Dobrze żeś szczery; [...]

Tak za pierwodrukiem w wydaniu prof. Górskiego. W autografie inaczej:

> — Tadeuszku! stryj przerwał; to mi dziwny sposob
> Kochania się — uciekać od kochanych osob!
> Dobrze żeś szczery; [...]

---

[1] K. Górski, *Interpunkcja w „Panu Tadeuszu"*. Jw., 1968, z. 2, s. 157.

A zatem z wykrzyknikiem po „osob", który wydaje się tu uzasadniony i jest respektowany przez nowsze wydania.

Bywa znów tak, że w autografie Mickiewicz się „przepisał", jego mechaniczny błąd przejął pierwodruk, a za nim powtórzyło go wydanie prof. Górskiego — XI, 338:

„Prawda! prawda! rzekł na to Gerwazy wzruszony!

W wydaniach „Biblioteki Narodowej" przedrukowano ten wers tak:

„Prawda! prawda! — rzekł na to Gerwazy wzruszony —

We wstępie do swego wydania prof. Górski twierdzi, że obecnie obowiązująca interpunkcja „wytworzyła się w drugiej połowie XIX w." (s. LVIII). W *Głosie edytora* jest ostrożniejszy i pisze, iż dawna interpunkcja „panowała mniej więcej do połowy XIX w." (s. 332). W recenzji swej zwróciłem uwagę na to, że jeden z najcharakterystyczniejszych rysów wyróżniających dzisiejszej interpunkcji, przecinek przed zdaniami zaczynającymi się od „że", konsekwentnie stosowany jest w druku z r. 1826, w *Pismach rozmaitych* F. K. Dmochowskiego. Zdaniem prof. Górskiego bez przestudiowania kilkudziesięciu druków nie ma się prawa nic powiedzieć o dawnej interpunkcji. Przepraszam. Interpunkcja jest pewną konwencją społeczną. Natrafiwszy więc na taki *usus*, i to w książce ogłoszonej przez wydawcę w jakiejś mierze reprezentacyjnego, bo „księgarza i typografa Królewskiego Uniwersytetu", mogłem chyba uznać i bez przeprowadzania szczegółowych badań nad historią polskiego przecinka, że *usus* ten coś nam o dawnej interpunkcji mówi.

Wysunąłem w recenzji przypuszczenie, że na przestankowaniu składanego w Paryżu pierwodruku *Pana Tadeusza* mogła zaważyć francuska interpunkcja. Prof. Górski pisze, że widocznie nasunęło mi się tu „jakieś skojarzenie z publikacjami polskimi wychodzącymi obecnie w krajach anglosaskich" (s. 334). Ależ naturalnie że tak! W jednym i w drugim wypadku mamy do czynienia ze skupiskiem polskim, znajdującym się w obcojęzycznym środowisku językowym, i to środowisku posługującym się inną od polskiej interpunkcją. Z zachowania się jednego wolno wysuwać wnioski o praktyce drugiego. Oczywista, Mickiewicz, tak jak i większość jego współuchodźców, znał język francuski już wcześniej. Ale w Paryżu emigranci tkwili w francuskim środowisku językowym, dzień w dzień wystawieni byli na działalność francuskiego słowa drukowanego i nieraz przychodziło im posługiwać się tym językiem w piśmie. Jakże tu łatwo o interpunkcyjne *„franpolonais"* dla kogoś, kto nie jest szczególnie wyczulony na interpunkcję i specjalnie staranny w posługiwaniu się nią.

W swym artykule *Interpunkcja w „Panu Tadeuszu"* dowiódł prof. Górski, że pewni poeci w pierwszej połowie XIX w. posługiwali się przecinkiem także i dla oznaczenia pauz retorycznych. Czy był to zwyczaj powszechny? Wymownego dowodu negatywnego dostarcza tu *Fantazy* Słowackiego, a więc tekst poetycki o dziesięć lat mniej więcej (osobiście skłonny jestem przypuszczać, że raczej mniej niż więcej) młodszy od *Pana Tadeusza*.

Fantazy to komedia wierszem i równocześnie komedia pisana językiem, który ma być bliższy konwersacyjnej polszczyźnie od typowej dykcji poetyckiej Słowackiego. Emblematyczna dla tego stylu komedii jest sławna replika Fantazego: „Duchowi memu dała w pysk i poszła!" Zależało więc poecie na tym, aby konstanty wiersza nie zacierały konwersacyjnego toku języka i szło mu o uwydatnienie przedziałów retoryczno-intonacyjnych, które czasem zbiegały się z miejscem średniówki, ale przeważnie przypadały gdzie indziej. Posłużył się w tym celu wielokropkiem oraz, rzadziej, myślnikiem. Oto jak wygląda to w jego tekście:

Sądzę więc... że i panny... tu znajdziemy,
Jako Dryjady albo Amazonki,
Nadludzkie... Ślepy więc będę lub niemy,
A ty rozsądny... patrz za mnie — i gadaj;
Co człowieczego znajdziesz... pod boskością
Kształtu... wydobądź... Ojca wyspowiadaj
Z politycznego sumnienia, z Jejmością
Wejdź w jak najbliższe stosunki... aż ci się
Przyzna, pod jakie jarzmo zegnie zięcia —
Słowem... jak gdybyś zjechał na komissję,
Gadaj — rób — i patrz... a ja za dziecięcia
Ujdę... i dam się wszystkim za nos wodzić. [I, 10—21]

Albo:

Otóż... w tym, jak dziś zwiemy go, klasztorku
Często z Dyjanką... prosiłyśmy Boga
Za ciebie... biedny Panie Janie... często
Wieczorem... kiedy w łąkach derkacz krzyczy, [I, 330—333] [2]

Najwyraźniej w systemie interpunkcyjnym Słowackiego przecinek nie istniał w funkcji sygnału pauzy intonacyjno-retorycznej. I nie mamy żadnych danych po temu, aby przyjąć, że istniał w takiej funkcji dla Mickiewicza. Autograf *Pana Tadeusza* świadczy, że o przecinki poeta nie dbał. To, co o historii pierwodruku wiemy, czyni prawdopodobnym przypuszczenie, że troskę o przecinki pozostawił tam poeta Jańskiemu.

Wypadło rozpisać się o tej interpunkcji dla dwóch względów. Wydanie krytyczne Mickiewicza powinno stać się edycją wzorcową dla popularnych przedruków. Funkcję tę spełni dużo skuteczniej, trzymając się obowiązującej pisowni. A przede wszystkim: zasady, którymi się kierował prof. Górski wydając *Pana Tadeusza*, mają obowiązywać w całej edycji. Prof. Górskiemu nie udało się przekonywająco dowieść, że jest to autentyczna interpunkcja Mickiewicza i że w systemie interpunkcyjnym Mickiewicza przecinek istotnie odgrywał rolę sygnału pauzy retorycznej. Celowość więc trzymania się tej interpunkcji jest mocno problematyczna. Na pewno utrudni ona pracę wydawcom dalszych tomów. Po cóż ten bieg przez płotki, kiedy i tak w terenie tyle grzęzawisk, wykrotów i karczy?

Wiktor Weintraub

POSTSCRIPTUM EDYTORA DO REPLIKI RECENZENTA

Jak powiada Krasiński w zakończeniu *Przedświtu*:

Cokolwiek będzie — cokolwiek się stanie,
Jakkolwiek pieśni nie pojmą szyderce,
My już w niej całe wyśpiewali serce...

— czyli mówiąc oschłą prozą: obaj wyłuszczyliśmy przed czytelnikami nasze argumenty, dalsza polemika byłaby bezcelowa, niech o słuszności naszych stanowisk rozstrzygną odbiorcy tego, co obaj napisaliśmy.

---

[2] J. Słowacki, *Dzieła wszystkie*. Pod redakcją J. Kleinera. T. 10. Wrocław 1957, s. 141, 157.

Nie mogę jednak nie zgłosić ważnego sprostowania, jeśli chodzi o interpretację listu do Garczyńskiego z 6 maja 1833 (Wydanie Narodowe, t. 15, s. 64—65). Prof. Weintraub twierdzi, że ów list to woda na jego młyn, albowiem Mickiewicz pisząc o tym, że zrobił interpunkcję troskliwą, jakoby dodaje, że niemałą przywiązuje wagę do takiej pracowitości, rzadko w życiu dał jej dowody. Takiej interpretacji przeczy kontekst całego listu. Po słowach o zrobieniu troskliwej interpunkcji poeta umieszcza wiele różnych uwag, dotyczących literackiej wartości i języka utworów Garczyńskiego, po czym dodaje:

„Masz wiedzieć, że sam robiłem wszystkie korekty, czego dla własnej poezji nie zdołałem podjąć się. Musisz tedy mi podziękować, bo niemałą przywiązuję wagę do takiej pracowitości; rzadko w życiu dałem jej dowody".

Oczywiście więc słowa te nie odnoszą się do interpunkcji, lecz do robienia wszystkich korekt, co było ze strony Mickiewicza prawdziwym heroizmem, jak o tym wiemy z innych świadectw biograficznych. Nie ma najmniejszych podstaw do wnioskowania, że poeta robiąc korekty własnych utworów nie troszczył się równie gorliwie o ich interpunkcję, jak to pisze prof. Weintraub. *Dixi.*

Konrad Górski

[SPROSTOWANIE]

Szanowna Redakcjo

Uprzejmie komunikuję, iż w sprawozdaniu z Konferencji Teoretycznoliterackiej Młodych Pracowników Nauki w Toruniu, zamieszczonym w nrze 4/1970 „Pamiętnika Literackiego", zaistniała pomyłka odnośnie do relacji referatu Reginy Lubas.

Referat, który wygłaszałam, wcale nie starał się wykazać, że wiersz poetów Helionu mieści się w poetyce IV systemu, jak to wynika z jego streszczenia, lecz że w tradycyjnym wierszu tych poetów znajdują się wyraźne antecedencje nowszych systemów. Zbliżenia ku tzw. IV systemowi są dostrzegalne tylko w kilku utworach głównego reprezentanta tego koła — Józefa Aleksandra Gałuszki. U tegoż poety dostrzegamy też wiersze stanowiące epizody systemu emocyjnego. Ale ta nowsza poetyka nie jest przywilejem całej twórczości Gałuszki ani innych poetów Helionu. Stanowi tej twórczości pewien wycinek tylko. Obok elementów nowszych poetyk referat poświęcił lwią część miejsca wierszowi tradycyjnemu, który uprawiali poeci tego koła, a więc: sylabizmowi, sylabotonizmowi i tonizmowi. Główna myśl mych wywodów zamknięta została w zdaniu końcowym, które powołuje się na tezę prof. Wyki o niewysokim progu oddzielającym poezję Młodej Polski od poezji okresu międzywojennego.

Za sprostowanie błędnych informacji uprzejmie dziękuję.

Regina Lubas

Kraków, 4 marca 1971

TREŚĆ ZESZYTU

Str.

I. ROZPRAWY I ARTYKUŁY

II. MATERIAŁY I NOTATKI

III. PRZEKŁADY

IV. RECENZJE I PRZEGLĄDY

V. KRONIKA

Zmarli

VI. DYSKUSJE — KORESPONDENCJA

СОДЕРЖАНИЕ НОМЕРА

Стр

I. СТАТЬИ

Вопросы художественного языка

II. МАТЕРИАЛЫ И ЗАМЕТКИ

III. ПЕРЕВОДЫ

Французская тематическая критика

IV. РЕЦЕНЗИИ И ОБЗОРЫ. — V. ХРОНИКА
VI. ДИСКУССИИ — КОРРЕСПОНДЕНЦИЯ

CONTENTS OF THE FASCICLE

NADESŁANO DO REDAKCJI

Teksty z komentarzem

Erazm z Rotterdamu: PISMA MORALNE. Wybór. Przełożyła i opracowała Maria Cytowska. (Warszawa) 1970. Instytut Wydawniczy „Pax", ss. 426 + errata na wklejce. Cena zł 55.

HISTORIA O CHWALEBNYM ZMARTWYCHWSTANIU PAŃSKIM. Opracował Jan Okoń. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk (1971). Zakład Narodowy imienia Ossolińskich — Wydawnictwo, ss. CVIII, 298, 2 nlb. + 1 wklejka ilustr. „Biblioteka Narodowa". (Redakcja: Jan Hulewicz i Mieczysław Klimowicz). Seria I, nr 201. Cena zł 26.

Adam Mickiewicz: DZIEŁA WSZYSTKIE. Pod redakcją Konrada Górskiego. (Komitet redakcyjny: Redaktor naczelny: Konrad Górski. Członkowie: Władysław Floryan, Konrad Górski, Jerzy Zbigniew Nowak, Zofia Stefanowska, Kazimierz Wyka, Czesław Zgorzelski. Sekretarz Komitetu: Janusz Odrowąż-Pieniążek). T. 1: WIERSZE. 1817—1824. Opracował Czesław Zgorzelski. (Recenzenci tomu: Halina Safarewiczowa, Halina Turska). Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk MCMLXXI. Zakład Narodowy im. Ossolińskich — Wydawnictwo, ss. XCVIII, 442, 4 nlb. + 1 wklejka ilustr. oraz errata na wklejce. Zakład Narodowy im. Ossolińskich — Wydawnictwo. Instytut Badań Literackich PAN. Cena zł 96.

POEZJA POWSTANIA LISTOPADOWEGO. Wybrał i opracował Andrzej Zieliński. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk (1971). Zakład Narodowy imienia Ossolińskich — Wydawnictwo, ss. LXXII, 280. „Biblioteka Narodowa". (Redakcja: Jan Hulewicz i Mieczysław Klimowicz). Seria I, nr 205. Cena zł 25.

Andrzej Trzebiński: ABY PODNIEŚĆ RÓŻĘ... POEZJE I DRAMAT. Wstęp i opracowanie: Zdzisław Jastrzębski. (Warszawa) 1970. Instytut Wydawniczy „Pax", ss. 240 + 1 wklejka ilustr. Cena zł 25.

Eseje, studia, monografie

Dionýz Ďurišin: Z DEJÍN A TEÓRIE LITERÁRNEJ KOMPARATISTIKY. Vedecký redaktor prof. dr. Mikuláš Bakoš, DrSc. Recenzent: prof. dr. Ján Števček, CSc. 1970. Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, ss. 404, 4 nlb. „Ústav svetovej literatúry a jazykov". Slovenská akadémia vied. Cena Kčs 35.

Stella Goldgart: PÓŹNA PROZA ALEKSANDRA WELTMANA. Cykl powieściowy „Przygody zaczerpnięte z morza życia". Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1971. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich — Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, ss. 134, 2 nlb. „Prace Komisji Słowianoznawstwa". (Komitet Redakcyjny: Tadeusz Stanisław Grabowski, Wiktor Jakubowski, Jerzy Rusek, Franciszek Sławski, Tadeusz Ulewicz, Stanisław Urbańczyk). Nr 24. Polska Akademia Nauk — Oddział w Krakowie. Cena zł 25.

METRYKA SŁOWIAŃSKA. Praca zbiorowa pod redakcją Zdzisławy Kopczyńskiej i Lucylli Pszczołowskiej. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1971. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich — Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, ss. 298, 2 nlb. Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk. Cena zł 50.

Jan Michalik: TWÓRCZOŚĆ IBSENA W SĄDACH KRYTYKI POLSKIEJ. 1875—1906. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1971. Zakład Narodowy imienia

Ossolińskich — Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, ss. 180. „Prace Komisji Historycznoliterackiej". (Komitet Redakcyjny: Członkowie: Zygmunt Czerny, Wincenty Danek, Jerzy Jarowiecki, Ryszard Łużny, Henryk Markiewicz, Jan Nowakowski, Tadeusz Ulewicz, Kazimierz Wyka. Sekretarz: Józef Białek). Nr 26. Polska Akademia Nauk — Oddział w Krakowie. Cena zł 35.

Juliusz Nowak-Dłużewski: OKOLICZNOŚCIOWA POEZJA POLITYCZNA W POLSCE. Zygmunt III. (Warszawa) 1971. Instytut Wydawniczy „Pax", ss. 438, 2 nlb. + 10 wklejek ilustr. oraz errata. Cena zł 75.

Jan Okoń: DRAMAT I TEATR SZKOLNY. Sceny jezuickie XVII wieku. (Redaktor naukowy: Wanda Roszkowska). Wrocław—Warszawa—Kraków 1970. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich — Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, ss. 458, 2 nlb. „Studia Staropolskie". Komitet redakcyjny: Czesław Hernas (red. naczelny), Janusz Pelc (sekr. redakcji), Jerzy Ziomek. Tom XXVI. Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk. Cena zł 88.

Ksawery Piwocki: SZTUKA ŻYWA. SZKICE Z TEORII I METODYKI HISTORII SZTUKI. Wrocław—Warszawa—Kraków 1970. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich — Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, ss. 284, 4 nlb. + 17 wklejek ilustr. oraz errata na wklejce. Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk. Cena zł 55.

Feliks Pluta: GWARA W UTWORACH WSPÓŁCZESNYCH PISARZY POCHODZENIA PÓŁNOCNOMAŁOPOLSKIEGO. Wrocław 1971. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich — Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, ss. 114, 2 nlb. + errata na wklejce. Opolskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk. Wydział Języka i Literatury. Cena zł 25.

Stefania Skwarczyńska: WOKÓŁ TEATRU I LITERATURY. (Studia i szkice). (Warszawa) 1970. Instytut Wydawniczy „Pax", ss. 366, 2 nlb. Cena zł 65.

SZTUKA INTERPRETACJI. Wybór i opracowanie Henryka Markiewicza. Tom 1. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1971. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich — Wydawnictwo, ss. 606, 2 nlb. Cena zł 115.

TRADYCJA I NOWOCZESNOŚĆ. Konferencja Teoretycznoliteracka w Ustroniu. Redaktor Jan Trzynadlowski. (Komitet redakcyjny: Janusz Barczyński, Andrzej Cieński, Janusz Degler, Jan Trzynadlowski). Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1971. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich — Wydawnictwo, ss. 164. „Konferencje Teoretycznoliterackie Młodszych Pracowników Naukowych Polonistyki". Komitet organizacyjny: Aleksander Bereza, Tadeusz Bujnicki, Czesław Niedzielski, Aleksandra Okopień-Sławińska. Ministerstwo Oświaty i Szkolnictwa Wyższego. Cena zł 30.

Różne

„ROCZNIK BIBLIOTEKI POLSKIEJ AKADEMII NAUK W KRAKOWIE". (Komitet Redakcyjny: Józef Dużyk, Zbigniew Jabłoński (przewodniczący), Elżbieta Nieciowa, Krystyna Stachowska (sekretarz), Anna Treiderowa). Rok XVI. 1970. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1971. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich — Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, ss. 306, 6 nlb. + 5 wklejek ilustr. Polska Akademia Nauk — Oddział w Krakowie. Cena zł 60.

„ZAGADNIENIA RODZAJÓW LITERACKICH". (Redakcja: Stefania Skwarczyńska, Jan Trzynadlowski, Witold Ostrowski). Tom XIII, zeszyt 2 (25). Łódź 1971. (Zakład Narodowy im. Ossolińskich — Wydawnictwo. Wrocław), ss. 144. Łódzkie Towarzystwo Naukowe. Cena zł 45.

Cena zł 45.—

INDEKS 37100

W ZESZYCIE 3/1971 UKAŻĄ SIĘ NASTĘPUJĄCE PRACE:

ROZPRAWY I ARTYKUŁY: M. Głowiński, Wokół „Powieści" Norwida. — S. Świontek, Norwidowski teatr świata. — J. Paszek, Symbol naczelny „Popiołów" Żeromskiego. — J. Tuczyński, Motywy indyjskie w liryce Kasprowicza. — ZAGADNIENIA JĘZYKA ARTYSTYCZNEGO: Z. Szmydtowa, Funkcja stylu w teorii i w praktyce autorskiej Erazma. — MATERIAŁY I NOTATKI: J. Wiśniewski, Gosławice Jana Chryzostoma Paska. — Z. Raszewski, Bogusławsciana. — J. Kasprzyk, Nieznany list Mickiewicza do Anastazji de Circourt. — PRZEKŁADY (Studia o metaforze. I): H. Lausberg, Tropy. — M. Black, Metafora. — M. B. Hester, Obrazowość i wolne skojarzenia. — Ch. Perelman, Analogia i metafora w nauce, poezji i filozofii. — J. T. Czerkasowa, Próba lingwistycznej interpretacji tropów. (Metafora).

RECENZJE I PRZEGLĄDY. — KRONIKA

Zamówienia wraz z przedpłatą na prenumeratę w kraju opłacane z funduszy państwowych bądź społecznych, zarówno w mieście jak i na wsi, realizuje wyłącznie najbliższy Oddział lub Delegatura „Ruchu". Zamówienia na prenumeratę dla czytelników indywidualnych, opłacane z funduszy prywatnych, przyjmują urzędy pocztowe oraz listonosze. Czytelnicy indywidualni mogą również dokonywać wpłat na konto NBP I O. M. Wrocław, nr 1641-6-99, Przedsiębiorstwo Upowszechnienia Prasy i Książki „Ruch", Wrocław, ul. Hubska 8—10 (tamże do nabycia egzemplarze archiwalne). Zamówienia wraz z przedpłatami przyjmowane są do 10 dnia miesiąca poprzedzającego okres prenumeraty. Cena prenumeraty półrocznej — 90 zł, rocznej — 180 zł. Zamówienia na prenumeratę zagraniczną, która jest o 40% droższa, przyjmuje Biuro Kolportażu Wydawnictw Zagranicznych „Ruch", Warszawa, ul. Wronia 23, tel. 20-46-88, konto PKO nr 1-6-100024.

Adres Redakcji: Wrocław, Rynek 9, VII piętro; tel. 3-89-20.